

ARISTOTLE'S POETICS

আৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা

(অসমীয়া ভাৱনি)

অনুবাদক

সাহিত্যাচাৰ্য যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা



প্রকাশক :

বিদ্যার্থী

(অসম সাহিত্য সভাৰ হৈ)

৮৮
৩৫

An Assamese Translation of Aristotle's POETICS by the late
Jajneswar Sarma; poet, professor and critic.

প্রকাশক :

বিদ্যার্থী

ডিব্ৰুগড় ।

© ২০১০৩১০



দ্বিতীয় সংস্কৰণ, ২০০৩

(প্রথম সংস্কৰণৰ প্ৰকাশক: অসম সাহিত্য সভা, যোৰহাট, ১৯৭৯।)

আখৰ সংযোজন :

জয়ন্ত গগৈ,

ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয় বজাৰ প্ৰকল্প,

ডিব্ৰুগড়।

মূল্য :

পাতসীয়া (paperback) সংস্কৰণ:

পঁইত্ৰিছ (৩৫)টকা

বৌখাসীয়া (hardcover) সংস্কৰণ:

পঞ্চাশিছ (৪৫)টকা

পৃষ্ঠা সংস্থাপন :

অভিজ্ঞান, আমোলাপাট চাৰিআলি, ডিব্ৰুগড়।

মুদ্ৰক :

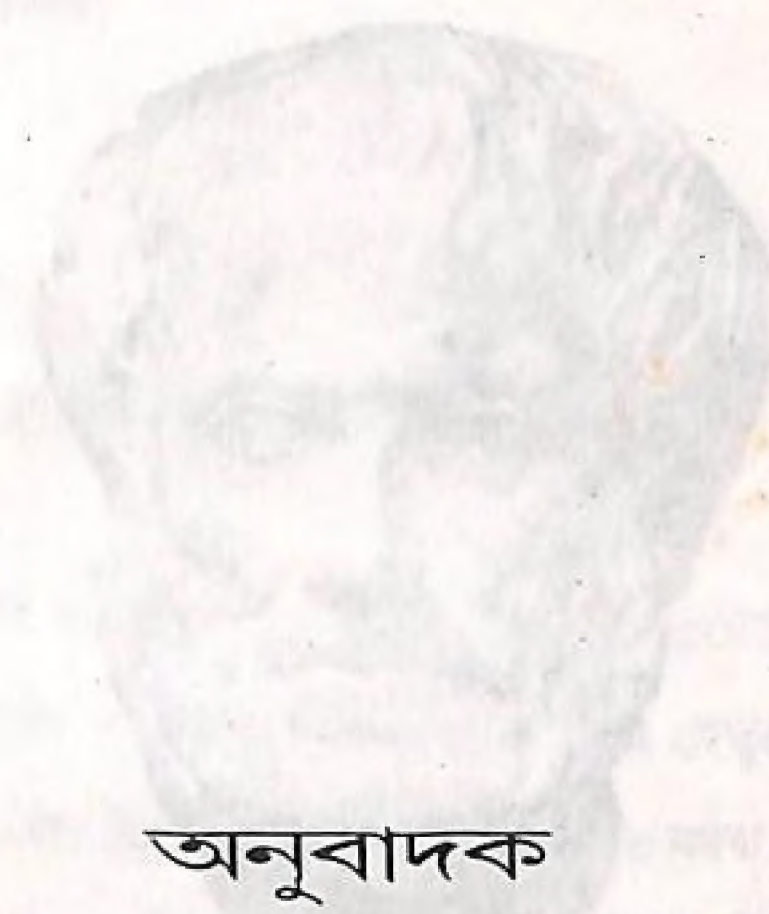
ডিজাইনাৰ গ্ৰাফিক্ছ,

এইচ্ এছ'ড,

ডিব্ৰুগড়।

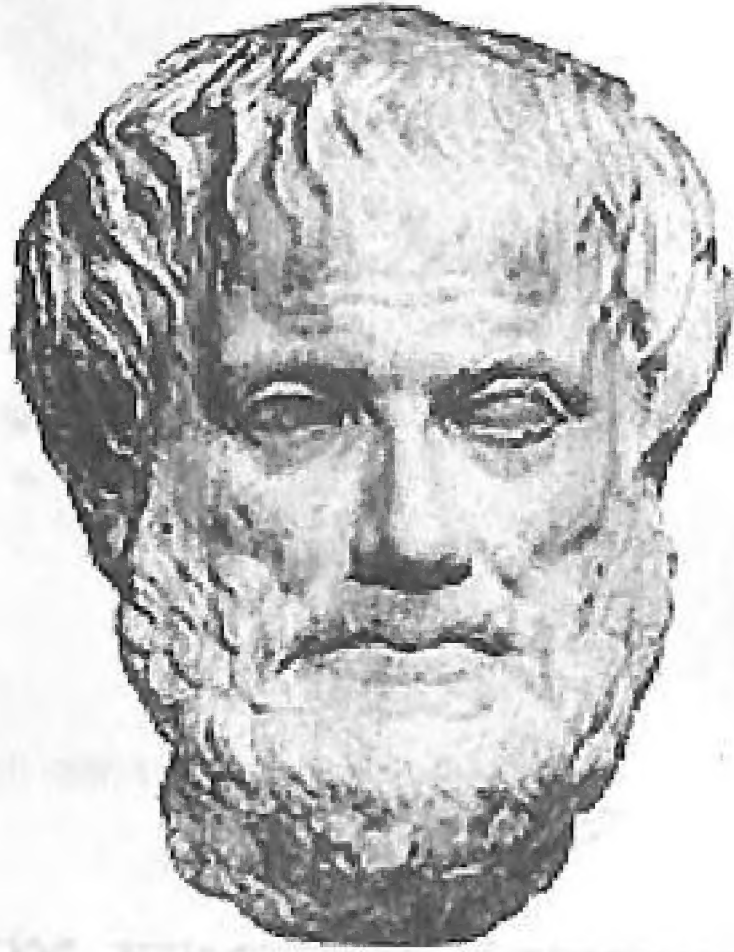
অৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা

অৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা



অনুবাদক
সাহিত্যাচাৰ্য যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা

বিদ্যার্থী
VIDYARTHI



আৰিষ্টটল
(খৃষ্টপূৰ্ব ৩৮৪ - ৩২২)

গ্ৰীক দাৰ্শনিক, তাত্ত্বিক, বিজ্ঞানী, মনস্তাত্ত্বিক, সাহিত্যিক, ৰাজনীতিজ্ঞ আৰু গুৰু।

১৬/৩



অসম সাহিত্য সভা

ড° জগদীশ পাটগিৰী
প্ৰধান সম্পাদক

প্ৰধান সম্পাদকৰ এষাৰ

খৃষ্টপূৰ্ব পাঁচশ বছৰ আগতে গ্ৰীক দাৰ্শনিক প্লেটোৱে কাব্য সম্পৰ্কে কয় যে কবিৰ সৃষ্ট বস্তু নকলৰো নকল আৰু সেই হেতুকে কাব্যই প্ৰকৃত জ্ঞানদান দিব নোৱাৰে। প্লেটোৰ এই মত পৰৱৰ্তী কালত কাব্য সমালোচকসকলে গ্ৰহণ কৰক বা নকৰক — কিন্তু পাশ্চাত্যত সেয়াই আছিল কাব্যালোচনাৰ পাতনি।

প্লেটোৰ শিষ্য এৰিষ্ট’টলে (খ্ৰী:পূ:৩৮৪-৩২২) তেওঁৰ গুৰুৰ ‘অনুকৰণ’ শব্দৰ নতুন অৰ্থ দাঙি ধৰে। এৰিষ্ট’টলে কৈছিল যে অনুকৰণৰ অৰ্থ নকল বা অনুৰূপ চিত্ৰন নহয়। কাব্যৰ যোগেদি ভাব আৰু অনুভূতি প্ৰকাশ পোৱাৰ ফলত মনলৈ সাম্যাৱস্থা আহে আৰু আনন্দ লাভ হয়। এৰিষ্ট’টলৰ ‘পয়েটিক্ছ’ গ্ৰন্থ অনুদিত হোৱাৰ আগতে পাশ্চাত্যৰ আন দুগৰাকী পণ্ডিত হোৰেচ আৰু লঞ্জাইনাছৰ মতবাদে ইংলেণ্ড, ফ্ৰান্স প্ৰভৃতি দেশত আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল। কিন্তু ষোড়শ শতিকাত এৰিষ্ট’টলৰ ‘পয়েটিক্ছ’ গ্ৰন্থ অনুবাদ হোৱাৰ লগে লগে তেওঁৰ প্ৰভাৱ পাশ্চাত্যত বিয়পি পৰে। অষ্টাদশ শতিকালৈ কাব্যালোচনাৰ আধাৰ আছিল প্লেটোৰ অনুকৰণ সূত্ৰ আৰু এৰিষ্ট’টলে দিয়া তাৰ ব্যাখ্যা।

অসমীয়া ভাষালৈ ‘পয়েটিক্ছ’ৰ সফল অনুবাদ কৰি উলিয়ায় সাহিত্যাচাৰ্য যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাই। সাহিত্যাচাৰ্যৰ — “আৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা” অসম সাহিত্য সভাই প্ৰকাশ কৰি উলিয়ায়। সাহিত্যাচাৰ্যৰ অনুবাদ গ্ৰন্থখন মূলৰ দৰেই প্ৰাঞ্জল। অসমীয়া কাব্যমোদী আৰু সাহিত্যানুৰাগী সকলে গ্ৰন্থখন আদৰি লৈছিল সভাই আশা কৰা ধৰণে।

গ্ৰন্থখন আজি কিছু বছৰ ধৰি বজাৰত দুপ্ৰাপ্য হৈ আছিল। অথচ ইয়াৰ চাহিদা আছে অপৰিসীম। যদিও পৰৱৰ্তী কালত কাব্যালোচনাৰ গ্ৰন্থ অসমীয়া বা ইংৰাজী ভাষাত যথেষ্ট প্ৰকাশ পাইছে, তথাপিও এৰিষ্টটলৰ ‘পয়েটিক্ছ’ অথবা সাহিত্যাচাৰ্যৰ অনুদিত “আৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা” আজিও ম্লান আৰু অপ্ৰাসঙ্গিক হোৱা নাই। এই চৰম সত্যটো উপলব্ধি কৰিয়েই ডিব্ৰুগড়ৰ বিদ্যাৰ্থীয়ে সভাৰ লগত যোগাযোগ কৰি গ্ৰন্থখনৰ পুনৰমুদ্ৰণৰ বাবে তেওঁলোকৰ আগ্ৰহৰ কথা বেকত কৰাত সভাই বিধিগত অনুমতি প্ৰদান কৰি বাস্তৱায়িত কৰাৰ বাবে সুবিধা কৰি দিয়ে।

আমি আশা ৰাখিছোঁ গ্ৰন্থখনে পূৰ্বৰ দৰেই পাঠক সমাজৰ সমাদৰ লাভ কৰিব আৰু সেই মহান দাৰ্শনিক গৰাকীৰ পাণ্ডিত্যৰে অসমীয়া সাহিত্য প্ৰতিভাত হ’ব।

ড° জগদীশ পাটগিৰী

২০/১১/০৩

প্ৰথম সংস্কৰণৰ প্ৰকাশকৰ একাষাৰ

আৰিষ্টটলৰ ‘পয়েটিক্ছ’ এখন বিশ্ববিখ্যাত গ্ৰন্থ। পৃথিৱীৰ প্ৰায় সকলো উন্নত ভাষাতে এইখন গ্ৰন্থৰ অনুবাদ প্ৰকাশ হৈ ওলাইছে। অসমীয়া ভাষাত ইয়াৰ আগতে পুথি আকাৰত অনুবাদ প্ৰকাশ হোৱা নাছিল; সমালোচক সকলে অৱশ্যে প্ৰসঙ্গক্ৰমে আৰিষ্টটলৰ ‘পয়েটিক্ছ’ সম্পৰ্কে উল্লেখ কৰা দেখিবলৈ পোৱা যায়। শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীযুত যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাই ‘পয়েটিক্ছ’ৰ এটি অসমীয়া অনুবাদ যুগুত কৰাৰ বতৰা পাই আমি সাহিত্য সভাৰ পক্ষৰপৰা পুথিখনি প্ৰকাশ কৰিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰোঁ। তেখেতে সময়মতেই পাণ্ডুলিপিটো আমাৰ হাতত দিছিল আৰু আমিও ছপাশাললৈ পঠাইছিলোঁ যদিও ছপাশালৰ দীঘলীয়া ধৰ্মঘটৰ পৰিণতি স্বৰূপে ষট্চত্বাৰিংশ অধিবেশনৰ আগে আগে ছপা হৈ নোলাল। মাহচেৰেক পলম হ’লেও সম্প্ৰতি ছপাশাল গৰাকি ওলাই আহিছে। পুথিখনি আমাক প্ৰকাশ কৰিবলৈ দিয়া বাবে শ্ৰদ্ধেয় শৰ্মাদেৱক, অশেষ যত্ন কৰি প্ৰফ সংশোধন কৰি দিয়া বাবে অধ্যাপক নগেন শইকীয়াক আৰু যোগাযোগ কৰি সহায়তা কৰি দিয়া বাবে অধ্যাপক যোগেন্দ্ৰনাৰায়ণ ভূঞালৈ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জনাইছোঁ। ‘আৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা’ গ্ৰন্থখনে কাব্য-সাহিত্যৰ সমালোচক আৰু জিজ্ঞাসু পাঠক-পাঠিকাৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিলেই আমাৰ প্ৰচেষ্টা সফল হ’ব বুলি আশা কৰিলোঁ।

অৱশেষত ছপাশালৰ স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীযুত কালীচৰণ পাললৈকো আমাৰ আন্তৰিক শলাগ জ্ঞাপন কৰিলোঁ।

চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন

যোৰহাট

৫ বহাগ, ১৯০১ শক

শ্ৰীলীলা গগৈ

প্ৰধান সম্পাদক

অসম সাহিত্য সভা

নিবেদন

কলিকতাত স্নাতকোত্তৰ শ্ৰেণীত পঢ়াকালত কিৰণচন্দ্ৰ মুখোপাধ্যায় নামৰ এগৰাকী পণ্ডিতে বিশ্ববিদ্যালয়ত প্ৰতি সপ্তাহে দুঘণ্টামানকৈ দৰ্শন আৰু ইংৰাজী সাহিত্যৰ ছাত্ৰবিলাকক গ্ৰীক-দৰ্শন আৰু সাহিত্যবিষয়ে বক্তৃতা দিছিল। ব্যৱসায়ত ব্যৱহাৰজীৱী, কিন্তু কাৰ্যত: পণ্ডিত ব্যক্তি; তেওঁ অক্সফৰ্ড বিশ্ববিদ্যালয়ত কেইবাবছৰো থাকি গ্ৰীক ভাষা, সাহিত্য আৰু দৰ্শনৰ গভীৰ জ্ঞান লাভ কৰিছিল। পৰীক্ষাৰ কাৰণে প্লেট' আৰু আৰিষ্টটল আমাৰ বিশেষ আৱশ্যকীয় নোহোৱা সত্ত্বেও সপ্তাহত এঘণ্টা তেওঁ বক্তৃতা দিছিল আৰু কেইজনমান ছাত্ৰই মনোযোগ দি শুনিছিল, সৰহভাগ তেওঁ অহাৰ আগতে ওলাই গৈছিল। আৰিষ্টটলৰ লগত প্ৰথম পৰিচয় মোৰ মুখোপাধ্যায়ৰ বক্তৃতাৰ পৰাই হয়। তেওঁ এই সম্পৰ্কে কলিকতা পএট্ৰি ছচাইটিতো মাজে-সময়ে বক্তৃতা দিছিল, তাতো উপস্থিত আছিলোঁ। প্ৰেৰণাৰ এয়ে গুৰি। গতানুগতিকভাৱে কলেজত শিক্ষকতা কৰোঁতে এই বিষয় পাহৰি গলোঁ; কিন্তু কেতিয়াবা কেতিয়াবা মনত পৰে। গ্ৰীক সমালোচক সম্বন্ধে দুই এটা প্ৰৱন্ধ আধা-ডুখৰীয়াকৈ লেখিছিলোঁ। পণ্ডিতপ্ৰৱৰ শ্ৰীকৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈদেৱেও এই সম্বন্ধে উদগনি দিছিল। কিছুদিনৰ আগতে অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীলীলা গগৈয়ে এই বিষয়ত উৎসাহ দেখুওৱাত আৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা প্ৰায় সম্পূৰ্ণকৈ লিখি পেলাওঁ, কিন্তু মাজে-মাজে শৰীৰ অসুস্থ হৈ থকাত পৰিয়েই থাকে। শ্ৰীগগৈ, শ্ৰীমান নগেন শইকীয়া আৰু শ্ৰীমান যোগেন ভূঞাই সদায় লাগি থকাত কামটো শেষ কৰিলোঁ। অনাৱশ্যক আৰু দুৰ্বোধ্য দুটা আধা বাদ দিয়া হৈছে। আৰিষ্টটলৰ মূল গ্ৰন্থ পঢ়িব পৰা সৌভাগ্য নহ'ল।

কেইখনমান ইংৰাজী অনুবাদ (Butcher, Bywater, Margolinth, Else) পঢ়ি আৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসাৰ মূল ভাৰটো ৰাখি যথাসম্ভৱ স্বাধীনভাৱে সকলোৱে বুজিব পৰা অসমীয়া ভাষাত কথাখিনি আগবঢ়াইছোঁ। যদি ইয়াৰপৰা আমাৰ বন্ধু ছাত্ৰসকলে গ্ৰীক সাহিত্যসমালোচনাৰ গভীৰ ক্ষেত্ৰলৈ যাবলৈ প্ৰেৰণা পায় তেন্তে আমাৰ চেষ্টা সাৰ্থক হ'ব। বিষয়টোত সোমাবলৈ হ'লে হ'মাৰৰ কাব্য আৰু গ্ৰীক ট্ৰেজেডি দুখনমানৰ লগত আগতীয়া পৰিচয় হ'লে সুবিধা হয়।

এই পুথিখনি প্ৰকাশ কৰাত সাহিত্য সভাৰ লগত সম্পৰ্কথকা সকলোটলৈ বিশেষকৈ ওপৰত উল্লেখকৰা তিনিওলৈকে মোৰ আন্তৰিক শলাগ। উঠি অহা কবি শ্ৰীমান লক্ষেশ্বৰ শৰ্মাই ছপাশালৰ কাৰণে পাণ্ডুলিপি প্ৰস্তুত কৰি দিছে, তেওঁলৈ আশীৰ্বাদ।

অসম সাহিত্য সভাই এই গ্ৰন্থ হাতত লোৱাত সভাৰ প্ৰতি কৃতজ্ঞ।

শ্ৰীযজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা

ভূমিকা

ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু আৰিষ্টটলৰ ‘পএটিক্ছ’ (Poetics)-অৰ ভিতৰত কোনখন আগ, কোনখন পাছ, তাক সঠিককৈ ক’ব নোৱাৰি। পশ্চিম দেশত আৰিষ্টটলেই সাহিত্যসমালোচনাৰ আদিগুৰু বুলি স্বীকৃত। তেওঁৰ আগতেও সাহিত্যৰ সমালোচনা বিচ্ছিন্ন মন্তব্যৰূপে বেলেগ বেলেগ কাব্য, নাটক, গীত, বুৰঞ্জী, দৰ্শনৰ গ্ৰন্থত পোৱা যায়। হ’মাবে ‘ইলিয়াড’ মহাকাব্যত (২/৪৮৪-৪৯৮) প্ৰেৰণাৰ কথা আৰু বাগ্গিতাৰ কথা (৩/২০৪-২২৪) প্ৰকাশ কৰিছে। ‘অডিছি’ৰ অষ্টম স্বৰ্গতো কবিৰ ঐশী শক্তিৰ কথা কেইবাঠাইতো উল্লেখ কৰিছে। প্ৰাচীন গ্ৰীচৰ প্ৰখ্যাত গীতিকবি পিণ্ডাৰে ৰচনাবিধি আৰু কবি-প্ৰেৰণাৰ কথা উলিয়াইছে। বুৰঞ্জীকাৰ থুছিদাইদছে সাহিত্যৰ শিক্ষা আৰু আনন্দৰ তুলনামূলক গুৰুত্ব সম্বন্ধেও অলপ আলচ কৰিছে। ‘চিত্ৰ নিৰ্বাক কাব্য আৰু কাব্য বাঙময় চিত্ৰ’ ছিমনাইদছৰ এই প্ৰখ্যাত উক্তিও সেই কালৰে। ‘পেৰডি’ একপ্ৰকাৰ সাহিত্যৰ সমালোচনা আৰু এইবিধ ৰচনায়ো তেতিয়াই জন্ম লয়। এই যুগতে মেগিএআগাৰে গীতি-কবিতা আৰু সূত্ৰ-কবিতাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰে। আৰিষ্টফেনিছ আৰু সমসাময়িক কোনো কোনো লঘু নাট্যকাৰে সমাজৰ বিভিন্ন দিশৰ লগতে সাহিত্য-সমালোচনাও বাদ দিয়া নাই; তেওঁলোকৰ চোকা সমালোচনাৰ পৰা দাৰ্শনিক ছক্ৰেটিছ আৰু নাট্যকাৰ ইউৰিপিদেছৰ দৰে লোকো সাৰি যাব পৰা নাছিল। এইসকলে অৱশ্যে সাহিত্যৰ নান্দনিক মূল্যতকৈও নৈতিকতাৰ দিশলৈহে চকু দিছিল।

আৰিষ্টটলৰ গুৰু প্লেটো ৰাষ্ট্ৰতত্ত্ব আৰু নৈতিক আদৰ্শৰ প্ৰসঙ্গতহে সাহিত্যৰ সমালোচনা কৰিছিল। তেওঁ ‘আইঅন্’ গ্ৰন্থত কবিৰ দৈৱী-প্ৰেৰণা সমালোচনা কৰে। ‘ৰিপাব্লিক’ গ্ৰন্থত কবিসকল ৰাষ্ট্ৰৰ বিঘ্নকাৰক বুলি

তেওঁৰ আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰৰপৰা এই সম্প্ৰদায়টোক সম্পূৰ্ণ নিৰ্বাসন দিবলৈকে সিদ্ধান্ত কৰে। কাব্যৰ কাহিনী শক্তিয়ে তেওঁৰ সত্যানুসৰণত বাধা দিব নোৱাৰিলে। প্লেট’ৰ উদ্দেশ্য — আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰ ৰচনা কৰা আৰু আদৰ্শ নাগৰিক প্ৰস্তুত কৰা। এই আদৰ্শ নাগৰিক সৃষ্টি কৰাত সাহিত্যৰ কি অৱদান সেইটোহে তেওঁৰ বিচাৰ্য। তেওঁৰ মতে — হ’মাৰ প্ৰভৃতি কবিসকলৰ কাব্য যিমানেই সুন্দৰ নহওক তেওঁলোকে জীৱনৰ সম্বন্ধে ভ্ৰান্ত আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে আৰু জনসমাজৰ অনুভূতিৰ দুৰ্বলতা সম্পাদন কৰিছে। কাব্য আৰু নাটক অসত্যৰ অনুকৰণ, অমূৰ্ত আদৰ্শ বস্তুৰ অনুকৰণ নহয়। কাব্য আৰু নাটক অনুকৰণৰো অনুকৰণ। অসত্য প্ৰচাৰ কৰা আৰু প্ৰশ্ৰয় দিয়া কলাবিদ্যা কোনোপ্ৰকাৰে ক্ষমাৰ যোগ্য নহয়। প্লেট’ৰ আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰত দেৱতাৰ স্তুতি আৰু মহৎ লোকৰ প্ৰশস্তিৰ বাহিৰে আন সাহিত্যৰ প্ৰৱেশ নিষিদ্ধ।

ভেটিকান্ চহৰৰ চিত্ৰশালাত ৰাফেলে অঁকা এখন ছবি আছে, নাম — $\text{A}\text{E}\text{U}\text{I}\text{O}\text{X}\text{M}\text{I}\text{S}$ (School of Athens)। তাত প্লেট’ক আকাশলৈ আঙুলিয়াই থকা দেখুউৱা হৈছে, তেওঁৰ শিষ্য আৰিষ্টটলক পৃথিৱীলৈ আঙুলিয়াই থকা দেখা গৈছে। এই দুই দাৰ্শনিকৰ পাৰ্থক্য ইয়াতেই ওলাই পৰে। প্লেট’ৰ দৰ্শনত সত্য এটা বিমূৰ্ত, অশৰীৰী (abstract) কল্পনা। ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জগতত আমি যিবোৰ পাওঁ তাৰ প্ৰত্যেকৰে একোটা আদি, নিত্য, শাস্ত্ৰত ৰূপ (archetype) আছে; আমি দেখা কোনো বস্তুৱেই সত্য নহয়; প্ৰত্যেকেই সেই আদৰ্শৰূপৰ ছায়া মাত্ৰ। জাগতিক সকলোবোৰ বস্তুৱেই সেই আদি বস্তুৰ অনুকৰণ মাত্ৰ; আদি মূল বস্তুটোহে সত্য, চিৰন্তন, সম্পূৰ্ণ। কবি, সাহিত্যিক, শিল্পী, সকলোৱেই এই অনুকৰণৰ অনুকৰণ মাত্ৰ কৰে। গতিকে মানুহক সত্যৰপৰা বিভ্ৰান্ত কৰাৰ কাৰণে তেওঁলোক দায়ী। ইন্দ্ৰিয়নিৰ্ভৰ জ্ঞান সেইগুণে প্লেট’ৰদৰে সত্যকাম ব্যক্তিৰ অগ্ৰাহ্য আৰু ফলত কবি-শিল্পীৰ অনুকৰণো অগ্ৰাহ্য।

আৰিষ্টটলে ইহ-সংসাৰৰ বস্তু আৰু অভিজ্ঞতাক ঘৃণা নকৰি তাক সহানুভূতিৰে অধ্যয়ন কৰিবলৈ ল'লে। তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী মিষ্টিকৰ নহয়, বৈজ্ঞানিকৰ। জীৱবিজ্ঞান, পদাৰ্থবিদ্যা, জ্যোতিষ, তৰ্কবিজ্ঞান, নীতিশাস্ত্ৰ, ষাণ্টতত্ত্ব, দৰ্শন, এই সকলো ক্ষেত্ৰ তেওঁ সামৰি লৈ সকলোতে তেওঁ অদ্ভুত মনীষা দেখুৱাইছিল। অদ্যাপি সেই বিষয়বিলাকৰ তেওঁ এজন স্ৰষ্টা ৰূপে স্বীকৃত। এনে বিদ্যাবাৰিধি আৰিষ্টটলে কলাবিদ্যাৰো প্ৰথম বৈজ্ঞানিক জিজ্ঞাসা আৰম্ভ কৰে আৰু নন্দনতত্ত্বৰো পাতনি মেলে। উল্লেখযোগ্য যে তেওঁ আলেকজেণ্ডাৰ দ্য গ্ৰেটৰ শিক্ষকো আছিল।

আৰিষ্টটলৰ কাব্যতত্ত্ব ঘাইকৈ হ'মাৰৰ মহাকাব্য দুখন আৰু বিখ্যাত গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। 'পএটিক্ছ' অৰ উপৰিও তেওঁৰ 'ৰেটৰিক' (Rhetoric) বোলা আৰু এখন গ্ৰন্থ আছে, তাতো মহাকাব্য আৰু নাটৰ সমালোচনা আছে; ই 'পএটিক্ছ' অৰ অনুপূৰক গ্ৰন্থ। তেওঁ পাঠক সকলক 'ৰেটৰিক'খন পঢ়িবলৈ উপদেশ দিছে। ইয়াত ভাষা আৰু সংলাপৰ কথা আছে।

আৰিষ্টটলে 'পএটিক্ছ'ত চাৰুকলা সম্বন্ধে সামান্য আলোচনা কৰিছে, কিন্তু মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডিৰ কথাই গোটেই গ্ৰন্থ সামৰি লৈছে। ইয়াত কমেডিৰ কথা নাই বুলিলেও হয়; যদিও আছিল, সেই অংশ হেৰাই গৈছে। 'পএটিক্ছ' সূত্ৰাকাৰত লিখা; খুব সম্ভৱ তেওঁৰ বিদ্যাপীঠৰ ছাত্ৰসকলক বুজাবলৈ সৰু সৰু বাক্যত কথাখিনি লিখি গৈছিল — বহলাই ব্যাখ্যা কৰা নহ'ল। গতিকে 'পএটিক্ছ' বুজা কঠিন আৰু আমাৰ দৰে গ্ৰীক ভাষাত সম্পূৰ্ণ অনভিজ্ঞ লোকৰ কাৰণে অতি কষ্টসাধ্য। গিলবাৰ্ট মাৰেৰ দৰে বিদগ্ধ পণ্ডিতেও এই গ্ৰন্থক দুৰ্বোধ্য (obscure) বুলি স্বীকাৰ কৰিছে।

আৰিষ্টটলৰ মতে কাব্যতেই হওক বা নাটকতেই হওক, প্ৰথম কথা হ'ল কাহিনীৰ প্লেণ বা ৰূপৰেখাটো। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ চৰিত্ৰৰূপৰাই কাহিনীৰ

উদ্ভৱ। অন্তৰ্নিহিত চৰিত্ৰই ব্যক্তিৰ চিন্তা, বাক্য, কাৰ্যক প্ৰণোদিত কৰে। গতিকে চিন্তা-বাক্য-কৰ্ম-পুষ্ট-কাহিনীৰ ঠাই চৰিত্ৰতকৈও ওপৰত। কাব্যত বৰ্ণিত চৰিত্ৰৰ মন উচ্চ আৰু সং হ'ব, জীৱনৰ লগত মিলা অৰ্থাৎ স্বাভাৱিক হ'ব। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ কিছু ছিদ্ৰ বা দোষ* থাকিব আৰু তাৰপৰাহে ট্ৰেজেডিৰ উদ্ভৱ। 'ইলিয়াড' মহাকাব্যৰ উদ্ভৱ আয়চ্খুলোছ আৰু আগামেম্ননৰ ক্ৰোধৰ পৰাই হৈছে। অডিপিউছ** ৰজাৰ ট্ৰেজেডিও অডিপিউছৰ ক্ৰোধ আৰু শিথিলতাৰপৰা উদ্ভৱ। আৰিষ্টটলৰ মতে প্লট বা কাহিনীৰ পাছতেই চৰিত্ৰৰ (characterisation) স্থান। সংলাপ আৰু ভাষা তাৰ পাছতে। সঙ্গীতে ইয়াৰ পাছতে ঠাই পায়; কিয়নো সেই যুগত নাট আমাৰ অস্বীয়া নাটৰ দৰে বা অপেৰাৰ দৰে সঙ্গীতপ্ৰধান আছিল। অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰে গ্ৰীক নাটকত ক'ৰাছ (chorus) অপৰিহাৰ্য।

জীৱজন্তুৰ প্ৰত্যেক অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ যিদৰে পৰস্পৰ অবিচ্ছেদ্যৰূপে সংযুক্ত, সেইদৰে নাটক বা কাব্যও এটা সজীৱ বস্তু — কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ, সংঙ্গীত, এই আটাইখিনি উপাদানৰ এটা স্বাভাৱিক আৰু আনুপাতিক মিলন। আৰিষ্টটল চিকিৎসকৰ ল'ৰা আছিল বুলিয়েই বোধহয় তেওঁ জীৱতত্ত্ববিদৰ দৰে কাব্যক নিৰীক্ষণ কৰিছিল। গ্ৰীকসকলৰ চিন্তাধাৰাত অৰ্গেনিক (organic) কথাটো এটা ঘাই কথা।

অজ্ঞাত কথাৰ সম্ভেদ পোৱা কাব্য নাটকৰ কাহিনীৰ এটা প্ৰধান ফলশ্ৰুতি। অডিপুছে আবিষ্কাৰ কৰিলে তেওঁ লেয়াছ আৰু জকাষ্টাৰ পুত্ৰ। তেওঁ নাজানি লেয়াছক বধ কৰিলে, জকাষ্টাক বিয়া কৰালে। ৰজাজনৰ জীৱনৰ পৰম বিষাদৰ এয়ে মূল। এই আবিষ্কাৰটো দৰ্শক-পাঠকৰ পক্ষে এটা আনন্দ। এই আনন্দৰ মূলত কৰুণা আৰু ভয় (pity and fear)। ভ্ৰান্তিৰ

* 'হমাৰটিয়া'।

** ইডিপাছৰ গ্ৰীক উচ্চাৰণ।

কাৰণে জীয়াতু ভোগা মানুহলৈ পুতৌ ওপজে; ভয়ো হয়, জানোচা আমাৰ জীৱনতো তেনে দশা ঘটে। ট্ৰেজেডিয়ে মানুহৰ মনত কৰুণা আৰু ভয় উৎপাদন কৰি তাৰ মোক্ষণ(katharsis) সাধন কৰে। ভয় আৰু কৰুণাৰ সংগ্ৰাৰ কৰাটো নাটকীয় আনন্দ দান। পাঠক-দৰ্শকৰ জীৱন সম্পৰ্কে এটা গভীৰ মৰ্মস্পৰ্শী অভিজ্ঞতা লাভ হয়; জীৱনৰ কাৰণে মানুহ প্ৰস্তুতো হয়, লোকোত্তৰ চৰিত্ৰৰ বিপদে সাধাৰণকো শিক্ষা দিয়ে। শিক্ষাদান কলাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য নহ'লেও কলাৰ সংস্পৰ্শই দিয়া অভিজ্ঞতাই জীৱনৰ সমৃদ্ধি বঢ়ায় (life enhancing)।

কাল, স্থান আৰু ঘটনাৰ ঐক্য (unity of time, place and action) আৰিষ্টটলৰ কাব্যতত্ত্বৰ আন এটা অংশ। মঞ্চত দেখুৱাব পৰা নাটকৰ ঘটনা একেদিনাৰ ভিতৰতে ঘটিব পৰা হ'ব লাগে, নাটকৰ স্থানো একেই হ'ব লাগে; নাটকত একাধিক ঘটনা মিহলাব নালাগে। কালিদাসৰ 'শকুন্তলা'ত কেইবা বছৰৰো ঘটনা দেখুৱাইছে; স্থানো বিভিন্ন — তপোবন, ৰাজধানী, স্বৰ্গ। 'ব্যয়োগ' বোলা সংস্কৃত ৰূপকতহে কালৰ ঐক্য মানি চলা দেখা যায়। ছেক্সপিয়েৰৰ নাটতো সেই একে কথা। 'কিং লিএৰ' নাটত দুটা সমান্তৰাল কাহিনী লগ লগোৱা হৈছে। 'টেম্পেষ্ট' নাটত অৱশ্যে আৰিষ্টটলৰ 'ঐক্য' ৰক্ষিত হোৱা দেখা যায়, অৱশ্যে অজ্ঞাতসাৰে।

'পএটিক্ছ' কেইবাটাও আখ্যাত বিভক্ত। প্ৰথমতে তেওঁ মহাকাব্য, নাট আৰু গীতিকাৰ কথা কৈছে। তাৰপাছত অনুকৰণ বা অনুকৃতিৰ কথা আলোচনা কৰিছে। কলামাত্ৰেই অনুকৃতি — ভাষা, গীত, নৃত্য আদিৰ মাধ্যমত এই অনুকৃতি সম্পাদন কৰা হয়। ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা দিবলৈকো চেষ্টা কৰিছে; ট্ৰেজেডি, মহাকাব্য আৰু গীতিকাৰ তুলনামূলক আলোচনাও কৰা হৈছে। বুৰঞ্জী আৰু কাব্যৰ সত্য (poetic truth) সম্পৰ্কে আলোচনাও এটা বিষয়। এই সম্পৰ্কে আজিও আলোচনা হয়। ৰবীন্দ্ৰনাথে কোৱা 'যা ঘটে তা

সব সত্য নহে' কথাষাৰ এই প্ৰসংগত স্মৰণীয়। এটা আখ্যাত ট্ৰেজিক ৰস অৰ্থাৎ ভয় আৰু কৰুণাৰ উদ্বেকৰ কথা বহুলাই আলোচনা কৰিছে। হ'মিওপাথিক চিকিৎসা দৰ্শনত থকা *similia similibus curantur* অৰ্থাৎ 'সমান সমানে বস্তু নাশ কৰে'; 'বিষস্য বিষমৌষধম' এই কথা সুঁৱৰিব পাৰি। ভয়ে ভয় কমাই দিয়ে।* শেষৰ ফালে মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডিৰ তুলনামূলক আলোচনা কৰি ট্ৰেজেডিক ওখ আসনখন দিছে।

গুৰু প্লেট'ৰ কাব্যবিষয়ক মতৰ বিৰোধিতা কৰাটো আৰিষ্টটলৰ উদ্দেশ্য আছিল নে নাই ক'ব নোৱাৰি। তথাপি এইটো ঠিক যে গুৰুৱে কবিসকলক ৰাষ্ট্ৰবিৰোধী লোক বুলি কৰা সিদ্ধান্ত তেওঁ 'পএটিক্ছ'ত খণ্ডন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা যেন লাগে। প্লেট'ই অনুভূতি-প্ৰৱণতাক সুস্থ নাগৰিকতাৰ বিৰোধী বুলিছিল; শিষ্যই কাব্যৰ ফল অনুভূতিৰ শুদ্ধিকৰণ বুলি মত দিছে। আৰিষ্টটলে কলাবিদ্যাৰ বিচাৰৰ স্বকীয় নীতিৰ কথা কৈছে, প্লেট'ৰ মতে সত্য আৰু নীতিয়েই শিল্প বিচাৰৰ মানদণ্ড। এক বিশিষ্ট আনন্দ সং কাব্য সেৱনৰ ফল, আন নহয় — এয়ে আৰিষ্টটলৰ মত। তেওঁ কাব্যত কান্তিক অধিক মূল্য দিছে, নীতিকো দলিয়াই পেলোৱা নাই।

পশ্চিমীয়া জগতত 'পএটিক্ছ' কাব্যজিজ্ঞাসাৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান শৃংখলাৱদ্ধ চেষ্টা। এই গ্ৰন্থ অৱলম্বন কৰি এতিয়াও জিজ্ঞাসুৱে কাব্য আলোচনাৰ বাট দেখে, অথচ নিজৰ স্বাধীন চিন্তাতো বাধা নাপায়। আৰিষ্টটলে স্বীকাৰ কৰে যে কাব্যকলা বৰ্ধমান বস্তু, ইয়াৰ বুৰঞ্জী আছে।

সমালোচকে যাক ক্লাছিকেল 'ঘৰাণা' বুলি কয় সেই ঐতিহ্যৰ মূল আৰিষ্টটল। পাশ্চাত্য জগতত তেওঁৰ চিন্তাৰ ধাৰা আজি পৰ্যন্ত অধ্যয়নৰ বস্তু হৈ আছে।

* Samson Agonistes অৰ পাতনিত কবিৰ মন্তব্য।

ভাৰতীয় অলংকাৰশাস্ত্ৰৰ লগত আৰিষ্টটলৰ তুলনামূলক আলোচনা হোৱা দেখা নাই যেন লাগে। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত প্ৰয়োগবিজ্ঞান সম্পৰ্কে যথেষ্ট আলোচনা আছে। আৰিষ্টটলৰ মতে ৰংগমঞ্চত অভিনয় নোচোৱাকৈয়ে কেৱল পাঠৰ দ্বাৰাই ট্ৰেজেডিৰ ৰস উপভোগ কৰিব পাৰি। অৱশ্যে এই কথাও মনত ৰাখিব লাগে যে বিখ্যাত গ্ৰীক নাটকৰ সৰহভাগেই নাটকৰ প্ৰতিযোগিতাত পুৰস্কাৰ-বিজয়ী। গ্ৰীক নাটৰ সোণালীযুগৰ বহুত পাছত আৰিষ্টটলৰ সমালোচনা ৰচনা হোৱা কাৰণেই বোধহয় অভিনয়ৰ দিশত সিমান গুৰুত্ব নিদিছিল; তথাপি তেওঁ দৰ্শকৰ দৃষ্টিৰপৰাও নাটকৰ আলোচনা কৰিছিল। নাট্যকলা অৱস্থানুকৃতি বুলি দশৰূপকত কৈছে, আৰিষ্টটলেও কাব্যক অনুকৃতি (mimesis) বুলিছে। সৰ্বজন পৰিচিত বিষয়বস্তু নাটকৰ উপযোগী বুলি ভাৰত আৰু পশ্চিম — দুয়ো ঠাইতে স্বীকৃত। ভৰতৰ অলংকাৰশাস্ত্ৰৰ প্ৰধান কথা হ'ল 'ৰসতত্ত্ব'; আৰিষ্টটলৰ বিশেষ অৱদান কাথাৰছিছ বা মোক্ষণ — দৰ্শকৰ মনত ভয় আৰু কৰুণাৰ উদ্বেক কৰি তাক শান্ত কৰা।

পাশ্চাত্য দেশৰ সাহিত্য-ভাবনা বুজিবৰ কাৰণে 'পএটিক্ছ'ৰ অধ্যয়ন অপৰিহাৰ্য। ইংৰাজী সাহিত্যত ছাৰ ফিলিপ ছিড্‌নী, ড্ৰাইডেন, ছেলীৰ কাব্য-বিষয়ক নিবন্ধ প্ৰভৃতি বুজিবলৈ 'পএটিক্ছ' নাজানিলে নহয়; ৱাৰ্ডছৱাৰ্থৰ 'প্ৰিফেচ' বুজিবলৈকো। মিল্টনৰ মহাকাব্য আৰিষ্টটলীয় নীতিত গঠিত। ভাৰতীয় সাহিত্যত আৰিষ্টটলৰ প্ৰভাৱ মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ দিনৰপৰাহে আৰম্ভ হৈছে — 'মেঘনাদ-বধ' কাব্য হ'মাৰিক ৰীতিত গঠিত।

আৰিষ্টটলৰ কৃতিত্ব — তেওঁ মোহমুক্ত হৈ চকুৰ আগত পোৱা মহাকাব্য আৰু নাটক শিল্পকৰ্মৰূপে পৰীক্ষা কৰি চালে আৰু সেই সম্বন্ধে মত দাঙি ধৰি জগতৰ কাৰণে থৈ গ'ল। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ জন্ম ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানৰ লগত জড়িত হ'লেও তেওঁ ধৰ্ম বা দৰ্শনৰপৰা নাটকক আঁতৰাই আনি কলা

হিচাপেই বিচাৰ কৰিছে। কলা তেওঁৰ মতে জীৱনৰ অনুকৃতি, কেৱল 'ফট'গ্ৰাফিক' অনুকৰণ নহয়, শিল্পীৰ অনুকৰণ। শিল্পীয়ে যথাদৃষ্টং বিৱৰণেই নিদিয়; তাক ব্যাখ্যাও কৰে, তাৰ ওপৰত নতুন পোহৰো পেলায়। বিশেষ আনন্দ দিব পৰাই শিল্পৰ কাৰ্য, ই গ্ৰাম্য আনন্দ নহয়। শিল্পই মহৎ জীৱনৰো ইংগিত দিয়ে। শিল্পকাৰ্যৰ গঠনত এটা সৌন্দৰ্য্য থাকে, ই সুগঠনৰ সৌন্দৰ্য্য। এই কেইটা মূল কথাৰ ওপৰত আজিও বিশেষ নতুন একো কোনেও যোগ দিব পৰা নাই। 'পএটিক্ছ' আধুনিক গ্ৰন্থ। অতি আধুনিক। তেওঁৰ নীতিৰে আমি আধুনিকবোৰেও নিজকে জুখি চাব পাৰোঁ।

শ্ৰীযজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা

কাব্য শিল্প, যেনে আছে তেনে

আমাৰ জিজ্ঞাসাৰ বিষয়টো হ'ল প্ৰকৃত কাব্য। গতিকে কাব্য বস্তুটো আচলতে কিনো, কাব্যৰ শ্ৰেণীবিভাগ হ'ব পাৰেনে, প্ৰত্যেক শ্ৰেণীটোৰ বা বৈশিষ্ট্য কি, কাহিনীৰ গাঁথনি কেনে হ'লেনো বচনা প্ৰকৃত কাব্য নামৰ উপযুক্ত হয়, বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ কি কি পাৰ্থক্য, সেই পাৰ্থক্যৰ কাৰণেই বা কি আৰু কাব্যৰ বেলেগ বেলেগ আদৰ্শই বা কি কি আৰু সেই প্ৰসঙ্গত আন কিবা কথা ওলালে তাৰ কথাও মই আলোচনা কৰিম বুলি ভাবিছোঁ। প্ৰথমৰ কথাখিনি প্ৰথমে আলোচনা কৰাই ভাল হ'ব।

মহাকাব্য, ট্ৰেজেডি, কমেডি আৰু দিথিৰাম্ কাব্য (dithyramb), বাঁহীবাদন, 'কিতাৰা'বাদন — এই আটাইবোৰকে অনুকৰণৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা বুলি ক'ব পাৰি। এই গোটেইবোৰেই একেলগে চালে মূলতে অনুকৃতি হ'লেও মাধ্যমৰ বিষয়ত, বিষয়বস্তুৰ গুণত বা অনুকৰণৰ পদ্ধতিত এই কেইটি শিল্পৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। কোনো কোনো লোক স্বাভাৱিকতেই অনুকৰণত পাৰ্গত।^১ কোনোৱে বা অভ্যাসৰ গুণত অনুকৰণ কৰে, বৰ্ণ আৰু ৰূপৰ সহায়ত বা মাতৰ সহায়ত। ওপৰত উল্লেখ কৰা শিল্পবিলাকত কোনোৱে ছন্দৰ সহায়ত, কেতিয়াবা ভাষাৰ মাধ্যমত বা সুৰৰ সহায়ত অনুকৰণ কৰে। কেতিয়াবা সুৰ, ছন্দ, ভাষা, আটাইকেউটা একেলগে গোট খায়। বাঁহী বা 'কিতাৰা' বজাওঁতে কেৱল সুৰ আৰু ছন্দৰ ব্যৱহাৰ হয়। নৃত্য কৰোঁতে শিল্পীয়ে কেৱল ছন্দৰ আৰু শৰীৰৰ অঙ্গিভঙ্গীৰ সহায়ত মানুহৰ কৰ্ম, চৰিত্ৰ, ঘটনা বা অভিজ্ঞতাৰ অনুকৰণ কৰে।

^১ অনুকৰণৰ কথা প্লেটৰ 'ৰিপাব্লিক' ৩/৫ত আছে; Laws III 87তো আছে।

আৰু এটা শিল্প আছে; সেই শিল্প-কৰ্ম কেতিয়াবা পদ্যত আৰু কেতিয়াবা গদ্যৰ সহায়ত অনুকৰণ কৰা হয়। পদ্য হ'লে কেতিয়াবা এটা ছন্দতে, কেতিয়াবা এটাতকৈ অধিক ছন্দত। এই শিল্পৰ নাম দিয়া হোৱা নাই, এফালে ছোফৰন আৰু জেনাৰখুছৰ 'মাইম্ছ'^২ আৰু ছক্ৰেটিছৰ কথোপকথন, — আনহাতে আয়াস্মিক 'এলিজি' আদি ছন্দোময় ৰচনা ইয়াৰ অন্তৰ্গত।

মানুহে ছন্দবিশেষ অনুসৰি কোনোবাজনক এলিজিৰ কবি, কোনোবাজনক মহাকাব্যৰ কবি বোলে। অৰ্থাৎ অনুকৰণৰ শক্তি আছে গুণেই তেওঁলোকক কবি নোবোলে — ছন্দত পদ্য লিখে কাৰণে কবি বোলে। আনকি চিকিৎসা বা প্ৰাকৃতিক বিজ্ঞানৰ বিষয়ে পদ্যত কিবা লিখিলেই সেই পদ্য ৰচোঁতাক মানুহে ভুলতে কবি আখ্যা দিয়ে। কিন্তু হ'মাৰ আৰু এমপিডোক্ল'ছৰ^৩ মাজত ছন্দৰ ব্যৱহাৰৰ বাহিৰে আন মিল একো নাই। গতিকে হ'মাৰক কবি আৰু এমপিডোক্ল'ছক পদাৰ্থ-বৈজ্ঞানিক বোলাহে যুক্ত।

থাইৰ'মনে^৪ 'কেনটাউৰ' নামে 'ৰেপ্ছডি'ত কৰাৰ দৰে যদি কোনোবাই সকলো ছন্দৰ সহায়ত অনুকৰণ কৰে, তেওঁকো কবি উপাধি দিব লাগে। পাৰ্থক্য বুজাবলৈ এইখিনিযে যথেষ্ট।

কোনো কোনো শিল্পত পদ্য ছন্দ আৰু সুৰ আৰু মাত্ৰা এই মাধ্যমত ব্যৱহাৰ কৰা হয় — যেনে dithyramb^৫ বা 'নোম' কবিতাত; ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি। এই শিল্পবিলাকৰ কোনোটোত, একেলগে এটাইকেউটা মাধ্যম ব্যৱহাৰ কৰা হয়; কোনোটোত এটা মাত্ৰ ব্যৱহাৰ হয়। অনুকৰণৰ পদ্ধতিয়েই বিভিন্ন শিল্পৰ পাৰ্থক্যৰ হেতু।

২ ছোফৰন এউৰিপিদেছৰ সমসাময়িক; 'মাইম্ছ' — ঘটনা আৰু চৰিত্ৰ চিত্ৰ।

৩ Empedocles : দাৰ্শনিক।

৪ থাইৰ'মন — rhapsody লিখক আৰু নাট্যকাৰ। কাব্যৰ অংশ ওজাপালিৰ দৰে সুৰ লগাই আবৃত্তি কৰা rhapsodistৰ কাম।

৫ গ্ৰীক দেৱতা দিখনুছৰ সন্মানাৰ্থে বাঁহী বজাই গোৱা সমূহীয়া গীতৰ নাম দিখিবাস্মিক কবিতা। এপল'ৰ উদ্দেশ্যে এজনে গোৱা গীত 'নোম' বা নম (gnome)।

অনুকৰণৰ বিষয়-বস্তু

অনুকৰণৰ বিষয়-বস্তু মানুহৰ চৰিত্ৰ আৰু কাৰ্য। সৎ আৰু অসৎ মানুহক এই দুই শ্ৰেণীত ভগাব পাৰি। কিছুমান মানুহ আমাতকৈ ভাল, কিছুমান আমাতকৈ বেয়া অথবা আমাৰ নিচিনা। এই কথা কাব্যৰ অনুকৰণত যেনেকৈ খাটে, চিত্ৰকলাতো তেনেকৈয়ে খাটে। পলোগ্নডুছে অঁকা মানুহ বাস্তৱতকৈ ধুনীয়া, পাউছনে অঁকা মানুহ বাস্তৱতকৈও অধম, দিঅনছিছে বাস্তৱ মানুহৰ দৰে চিত্ৰ আঁকিছিল। সকলো শিল্পীয়ে এই পাৰ্থক্য মানি লয়; বিভিন্ন প্ৰকাৰে অনুকৰণ কৰে কাৰণেই শিল্পী পৃথক। চিত্ৰকলাত, বাঁহী বা বীণা বজাওঁতেও এই বিশিষ্টতা ধৰা যায়; গদ্য-পদ্য ৰচনাতো। হ'মাৰৰ চৰিত্ৰবিলাক উন্নততৰ, ক্লেওফনৰ বাস্তৱ আৰু প্ৰথম পেৰডি ৰচনাকাৰক হেগেমোনৰ আৰু 'দেলিআদ'-প্ৰণেতা নিক'থাৰছৰ সৃষ্ট চৰিত্ৰ নিম্নতৰ — এইদৰে ক'ব পাৰি। 'দিখিবাস্ম' বা 'নম'সংগীতৰ সম্পৰ্কেও এনে মন্তব্য দিব পাৰি — ইয়াতো এজন লেখকে বেলেগ বেলেগ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে, টাইমথিয়ুছ আৰু ফিলোক্জেনেছে দুয়ো 'cyclops'^৬ বিলাকৰ বেলেগ বেলেগ চৰিত্ৰ দেখুৱাইছে।

ট্ৰেজেডিয়ে উন্নততৰ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰে, কমেডিয়ে বাস্তৱ মানুহৰ হীনতৰ ছবি সৃষ্টি কৰে। ইয়াতেই ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ পাৰ্থক্য।

অনুকৰণৰ পদ্ধতি

অনুকৰণৰ পদ্ধতিও শিল্পবিলাকৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যৰ তৃতীয় কাৰণ। একেটা বিষয় বৰ্ণনা কৰোঁতে অনুকৰণকাৰীয়ে ঘটনাৰ বা চৰিত্ৰৰ

৬ 'ওডিছি' মহাকাব্যত বৰ্ণোৱা এচকুৱা ৰাক্ষস।

সাধাৰণ বৰ্ণনা কৰে; কেতিয়াবা বৰ্ণনাকাৰীয়ে নিজে এটি চৰিত্ৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে; নাইবা চৰিত্ৰবিলাক সঁচাসঁচি মানুহ বুলি ধৰি লৈ নাটকীয়ভাৱে বৰ্ণনা কৰে।

মাধ্যম, বস্তু আৰু পদ্ধতি — এই তিনিটাই অনুকৰণৰ পাৰ্থক্যৰ কাৰণ। এই নিয়ম মানি ল'লে ক'ব পাৰি যে Sophocles হ'মাৰৰ দৰে একে শ্ৰেণীৰ শিল্পী; কিয়নো দুয়ো উন্নততৰ লোকৰ সৃষ্টি কৰিছে; আনহাতে তেওঁক Aristophanesৰ সৈতে একে শ্ৰেণীৰ কবি বুলি ক'ব পাৰি; কিয়নো দুয়োজনেই কৰ্মলিপ্ত মানুহৰ চিত্ৰ আঁকিছে।^৭ সেই কাৰণে কোনোৱে তেওঁলোকৰ কাব্যক নাটক^৮ বুলি কৈছে। কিয়নো ইয়াত কৰ্মীমানুহৰ অনুকৰণ আছে। Dorain সকলে ট্ৰেজেডি^৯ আৰু কমেডি দুয়োটা প্ৰথমে উলিয়াইছে বুলি দাবী কৰে। গ্ৰীছত মেগাৰীয়াবিলাকে কমেডিৰ উদ্ভাৱক বুলি দাবী কৰিব পাৰে, কিয়নো গ্ৰীছত গণতন্ত্ৰৰ সময়তেই কমেডিৰ জন্ম। ছিহিলিৰপৰা কবি এপিকাৰমুছ আহিছিল — তেওঁ থিয়নিদেছ আৰু মেগনেছৰো আগৰ মানুহ। ট্ৰেজেডিৰ উদ্ভাৱক বুলি Peloponerian বিলাকৰো দাবী আছে। তেওঁলোকৰ স্বপক্ষে যুক্তি হ'ল দুটা শব্দৰ। তেওঁলোকৰ ভাষাত গাঁৱৰ এমূৰীয়া অঞ্চলক 'কোম্মাই' বুলি কয়, এথেন্সবাসীসকলে 'দেমোই' বোলে। তেওঁলোকৰ মতে 'কোমাজেইম' (আনন্দত মতলীয়া হোৱা) শব্দৰপৰা কমেডিৰ লেখকসকলৰ নাম অহা নাই, 'কোমাই' শব্দৰপৰাহে আহিছে; কিয়নো এই লেখকসকল নগৰৰপৰা খেদা খাই গাঁৱৰ এমূৰে বনাই ফুৰে। তেওঁলোকৰ ভাষাত ক্ৰিয়া বা ঘটনাক 'দ্ৰান' বুলি কয়, এথেন্সবাসীয়ে কয় 'প্ৰান্তেইন'।

৭ নাট্যকাৰে কাহিনীটো পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সহায়ত দৰ্শক-পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰি কাহিনীৰ ৰূপ দিয়ে।

৮ নাটকৰ মূল গ্ৰীক ধাতু 'to do' (draos)।

৯ ট্ৰেজেডি = অজ-গীত (ছাগলীৰ গীত)

কাব্যৰ উৎপত্তি আৰু বিকাশ

কাব্যৰ উৎপত্তিৰ গুৰিত দুটা কাৰণ আৰু দুয়োটাই মানুহৰ প্ৰবৃত্তিত লুকাই থাকে। শিশু কালৰপৰাই অনুকৰণ কৰা মানুহৰ সহজ বা স্বভাৱ। আন জীৱ-জন্তুতকৈ মানুহৰ বিশেষ সুবিধা হ'ল এয়ে, মানুহ পৃথিৱীৰ ভিতৰত সকলোতকৈ বেছি অনুকৰণকাৰী; অনুকৰণতেই মানুহৰ শিক্ষাৰো আৰম্ভণি। অনুকৰণ কৰি ৰং পোৱাটোও মানুহৰ স্বভাৱ। ই আমাৰ অভিজ্ঞতাৰপৰাই জনা কথা। কিছুমান কাণ্ড দেখি মানুহে দুখ-কষ্ট পায়, যেনে কিছুমান জীৱ-জন্তু বা মৰা শ; কিন্তু শিল্পকাৰ্যত যেতিয়া সেই বস্তুৰে অবিকল অনুকৰণ দেখা পায় তেতিয়া মানুহে আনন্দ পায়। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল যে শিক্ষণ (অভিজ্ঞতা) মাত্ৰেই আনন্দদায়ক — ই কেৱল দাৰ্শনিকবিলাকৰ কাৰণেই নহয়; সামান্য বিদ্যাবুদ্ধিৰ মানুহৰ কাৰণেও সত্য। এখন ছবি দেখিলে মানুহে আনন্দ পায়, কাৰণ সেই ছবিৰপৰা মানুহে শিক্ষা লাভ কৰে, বস্তু সম্বন্ধে জ্ঞান আহৰণ কৰে। দৰ্শকজনে ভাবে যে এই মানুহটিক যে দেখিছোঁ, তেওঁক চিনি পাওঁ। যদি কোনো লোকে এটা বস্তু আগতে দেখা নাই তেন্তে তেওঁ মূল বস্তুটিৰ অনুকৰণ দেখাৰপৰা পাব পৰা আনন্দ লাভ কৰিব নোৱাৰিব; কিন্তু তথাপিও তেওঁ ছবিৰ ৰং-ৰেখা-গঠন দেখিও আনন্দ পাব।^{১০}

অনুকৃতি

অনুকৰণ মানুহৰ স্বভাৱ। ছন্দ আৰু সুগঠন বোধো মানুহৰ সহজাত প্ৰবৃত্তি। মানুহৰ এই স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তিবোৰে ক্ৰমে বিকাশ লাভ কৰি আহিছে আৰু নানা পৰীক্ষা (improvisation)^{১১} কৰোঁতে কৰোঁতে কাব্যৰ উদ্ভৱ —

১০ মানুহ স্বভাৱতে অনুকৰণপ্ৰিয় আৰু মানুহে অনুকৰণত আনন্দ পায়, মানুহে অভিজ্ঞতা বঢ়াবলৈ ভাল পায় আৰু ছন্দবোধ মানুহৰ সহজাত প্ৰবৃত্তি।

১১ কাব্যৰ প্ৰস্তুতি, পৰীক্ষাৰ ফল।

হৈছে। কবিৰ স্বভাৱ অনুযায়ী কাব্যৰ শ্ৰেণী দুটা। যিসকল কবিৰ প্ৰকৃতি গহীন তেওঁলোকে ৰচনা কৰে উন্নত বা মহৎ চৰিত্ৰ, যিসকলৰ প্ৰকৃতি লঘু তেওঁলোকে সৃষ্টি কৰে লঘু চৰিত্ৰ আৰু লঘু ক্ৰিয়া। এই দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ কবিৰ সৃষ্টি ব্যংগ ৰচনা আৰু প্ৰথম শ্ৰেণীৰ কবিৰ ৰচনা হ'ল প্ৰাৰ্থনা। হ'মাৰৰ পূৰ্বেও অনেক কবি আছিল কিন্তু কোনো লঘু ধৰণৰ ৰচনা আছে বুলি জনা নাযায়। হ'মাৰৰ পৰৱৰ্তী 'মাৰগিতেছ'ৰ দৰে ৰচনা পোৱা গৈছে। আয়াম্বিক ছন্দ এই ধৰণৰ ৰচনাৰ উপযুক্ত বাহন আৰু ব্যংগৰচনাক সেইগুণে ইয়ামবোয়েন্ (Iamboin) বুলিছিল।

প্ৰাচীন কবিসকলৰ মাজত কোনোৱে লিখিছিল আয়াম্বিক ছন্দত, কোনোৱে হেক্সামিটাৰত (ছয়পদী)। গহীন গম্ভীৰ ৰচনাত হ'মাৰেই প্ৰধান -
— তেওঁৰ ৰচনা শ্ৰেষ্ঠ আৰু নাটকীয়। হ'মাৰেই কমেডিৰ প্ৰধান ধাৰাৰ প্ৰধান শিল্পী, তাত ব্যঙ্গ বা ব্যক্তিগত আক্ৰমণ নাই। হাস্যকৰ বিষয়ত তেওঁ নাট ৰচিছিল। 'ইলিয়াড' আৰু 'অডছিৰ' লগত ট্ৰেজেডিৰ যি সম্পৰ্ক 'মাৰগিতেছ'ৰ^{১২} লগত কমেডিৰ সেই সম্পৰ্ক।

ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ যেতিয়া প্ৰচলন হ'ল, তেতিয়া কবিসকলে নিজৰ ৰচি-প্ৰকৃতি অনুযায়ী একেটা বিষয়ৰ ৰচনা লিখিবলৈ ধৰিলে। কোনোৱে লোকক আক্ৰমণ কৰি ব্যঙ্গ ৰচনা নিলিখি কমেডি ৰচনা কৰিবলৈ ল'লে; কোনো কোনোৱে মহাকাব্য নিলিখি ট্ৰেজেডিত হাত দিলে। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি উচ্চ শিল্প, ট্ৰেজেডিয়ে সম্পূৰ্ণতা পাইছেনে নাই, ইয়াক এটা শিল্প হিচাপে বা দৰ্শকৰ লগত মিলাই বিচাৰ কৰা উচিত নে অনুচিত, সেইটো বেলেগ কথা। আচল কথা হ'ল ট্ৰেজেডি বা কমেডিক কোনেও ভাবিচিন্তি বা পৰিকল্পনা কৰি আৰম্ভ কৰা নাছিল। এটাৰ আৰম্ভ

১২ 'মাৰগিতেছ' হ'মাৰৰ ৰচিত লঘু মহাকাব্য; বহুতে সন্দেহ কৰে।

হৈছিল dithyramb গীতৰ মঙ্গলাচৰণত, আনটোৰ আৰম্ভ ফেলিক^{১৩} গীতৰ মঙ্গলাচৰণত। ফেলিক গীত নগৰ কিছুমানত এতিয়াও গোৱা হয়। ট্ৰেজেডিৰ বিকাশ লাহে লাহে হৈ আহিছে; কোনো এটা বিশিষ্ট উপাদান যেতিয়াই দেখিছে, তাৰ উন্নতি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ট্ৰেজেডিৰ ক্ৰমবিকাশৰ লগে লগে পৰিৱৰ্তনো আহিছে। যেতিয়াই আচল চৰিত্ৰটো ধৰা পৰিল, তেতিয়াই পৰিৱৰ্তন বন্ধ হ'ল।

আয়ছখুলুছ^{*} এই প্ৰথমে অভিনেতাৰ^{১৪} সংখ্যা একৰপৰা দুই কৰিলে। তেতিয়াই 'কৰাছ'ৰ কাৰ্য ঠেক হৈ আহিল। সংলাপ প্ৰধান হ'ল। ছফ'ক্লিছে তৃতীয় অভিনেতা আৰু চিত্ৰিত দৃশ্যৰ সংযোজন কৰিলে। ট্ৰেজেডিৰ আকাৰ বহল হ'ল। ট্ৰেজেডিৰ পূৰ্ব সূত্ৰ satur নাট। সমকাহিনী আৰু লঘুৰীতিৰপৰা আহি ট্ৰেজেডিয়ে গহীন-গম্ভীৰ হৈ মৰ্যাদা লাভ কৰিছে। ত্ৰোখাইক ত্ৰিপদীৰ সলনি আয়াম্বিকৰ ব্যৱহাৰ হ'ল। ছাতুৰ^{১৫} জাতীয় ৰচনা আৰু নাচৰ লগত ত্ৰোখাইক ত্ৰিপদী খাপ খায়, সেই কাৰণই ত্ৰিপদীৰ ব্যৱহাৰ। কিন্তু যেতিয়া সংলাপৰ প্ৰৱৰ্তন হ'ল, তেতিয়া তাৰ উপযোগী ছন্দ আয়াম্বিক আহিল। আমাৰ কথাবাতাৰ মাজতো Iambic অৰ ব্যৱহাৰ মাজে মাজে হয়। যেতিয়া স্বাভাৱিক কথাবাতাতকৈ উচ্চধৰণৰ কথাবাতা হয় তেতিয়া ষট্পদী কেতিয়াবা কেতিয়াবা স্বাভাৱিকতে আহি যায়।

ইয়াৰ পাছত দৃশ্য আৰু ঘটনাৰ বাহুল্য। ইয়াৰ বাহিৰেও আৰু বহু পৰিৱৰ্তন হৈছে, তাৰ আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে অতি দীঘল হ'ব।

১৩ Phallic --- Fertility বা উৰ্বৰতাৰ বা কৃষি উৎসৱৰ গীত। কোনো পণ্ডিতে ইয়াক তলশ্ৰেণীৰ লোকৰ গীত বুলি ব্যাখ্যা কৰে।

* ইক্ষিলাছৰ (Aeschylus) গ্ৰীক উচ্চাৰণ।

১৪ অভিনেতাক ভাষ্যকাৰ বোলা হয়। অভিনেতাই চৰিত্ৰ ব্যাখ্যা কৰি বুজাই দিয়ে।

১৫ গ্ৰীক পুৰাণত বৰ্ণনা কৰা মানুহৰ মুখ ছাগলীৰ ভৰিৰে এবিধ প্ৰাণী। ডিয়নিছাছ (Dionysus) দেৱতাৰ লগৰীয়া।

কমেডিৰ উৎপত্তি

আগতে কৈ অহা হৈছে, কমেডি নিম্নতৰ লোকৰ জীৱনৰ অনুকৰণ। নিম্নতৰ বুলিলে হীন বা নিন্দনীয় বুজিব নালাগে। কিন্তু হাস্যকৰ হ'ল নিম্ন বা অসুন্দৰ জাতীয়। এই অসুন্দৰে অৱশ্যে কাকো কষ্টও নিদিয়, আঘাতো নকৰে। ইয়াৰ এটা উদাহৰণ, মুখা (mask); দেখাত বিকৃত, কিন্তু ই কাকো দুখ-কষ্ট নিদিয়।

ট্ৰেজেডিৰ পৰিৱৰ্তনৰ বুৰঞ্জী আৰু সেই পৰিৱৰ্তন সাধন কৰোঁতাসকলৰ কথা মানুহে জানে। কিন্তু কমেডিক সিমান গুৰুত্ব দিয়া হোৱা নাছিল গুণে তাৰ ক্ৰমবিকাশৰ বুৰঞ্জী ভালকৈ জনা নাযায়। বৰ্তমান সময়ত ৰাষ্ট্ৰই ধন দি কমেডি অভিনয় কৰাইছে; আগতে আত্মবিনোদক ভাৰতীয়া দলে তাৰ অভিনয় কৰিছিল। যিবিলাক গ্ৰন্থকাৰ কমেডি-লেখক বুলি জনাজাত তেওঁলোকৰ বহুত আগৰেপৰাই কমেডিয়ে এটা আৰ্ট হিচাপে গঢ় লৈছিল। কিন্তু কোনে প্ৰথমে মুখা, প্ৰস্তাৱনা (Prelude) বা কেইবাজনো অভিনেতাৰ প্ৰচলন কৰিছিল সেইবোৰ আমি নাজানোঁ। কমেডিৰ কাহিনী ৰচনাৰ আৰম্ভ হয় ছিছিলিত, এপিখাৰমুছ^{১৬} আৰু ফৰমিছৰ দ্বাৰাই। ক্ৰাটেছে পোন প্ৰথমেই এথেন্সত মানুহক আক্ৰমণ কৰি গোৱা ব্যঙ্গ ৰচনা এৰি হাস্যৰসৰ কাহিনী আৰু সংলাপ ৰচনা আৰম্ভ কৰে।

মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডি

মহাকাব্যৰ লগত ট্ৰেজেডিৰ এটা মিল আছে — মহাকাব্যও পদ্যত লিখা আৰু গহীন-গম্ভীৰ কথাৰ অনুকৰণ। এই দুটাৰ মাজত পাৰ্থক্য হ'ল ১৬ এপিখাৰমুছক প্ৰথম কমেডি-ৰচক বোলা হয়; এওঁ পৌৰাণিক কাহিনী অৱলম্বন কৰি লিখে।

এইটোৱেই — মহাকাব্য কেৱল এটা ছন্দত ৰচিত, আৰু বৰ্ণনাত্মক। সূৰ্য উদয়ৰপৰা অস্তলৈকে যিমান সময়, প্ৰায় সিমানেই হ'ল ট্ৰেজেডিৰ সময়; কিন্তু মহাকাব্যৰ বৰ্ণনাত কাহিনীৰ সময়ৰ ধৰাবন্ধা নাই। আদিতে ট্ৰেজেডি আৰু মহাকাব্যৰ মাজত এই পাৰ্থক্য নাছিল। মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডিৰ অঙ্গবিলাকৰ মাজত ক'ৰবাত দুই এটা মিল আছে, ক'ৰবাত নিজৰ বিশিষ্টতা ৰক্ষা কৰিছে। গতিকে ট্ৰেজেডিৰ গুণাগুণ বিচাৰ কৰিব পৰা লোকে মহাকাব্যও বিচাৰ কৰিব পাৰে। মহাকাব্যৰ সকলো উপাদান ট্ৰেজেডিত আছে, কিন্তু ট্ৰেজেডিৰ সকলো উপাদান মহাকাব্যত নাই।

পূৰ্ণাঙ্গ ট্ৰেজেডি—বিভিন্ন অঙ্গ

ষট্‌পদী ছন্দত ৰচনা কৰা কাব্য আৰু কমেডিৰ বিষয়ে পাছত আলোচনা কৰা হ'ব। এতিয়া ট্ৰেজেডিৰ সংজ্ঞা কি তাকে ঠিক কৰা যাওক। ট্ৰেজেডি কোনো এটা কৰ্মৰ (action) অনুকৰণ আৰু সেই কৰ্ম গভীৰ আৰু সম্পূৰ্ণ; ট্ৰেজেডিৰ এটা আয়তন আছে, তাৰ প্ৰত্যেক অঙ্গ স্বতন্ত্ৰভাৱে ভাষাৰ সৌন্দৰ্য্যৰ ফালৰ পৰা মনোহৰ; ক্ৰিয়াৰ প্ৰকাশৰ পদ্ধতি বৰ্ণনাত্মক নহয়, নাটকীয়; আৰু এই ক্ৰিয়াই ভয় আৰু কৰুণা সঞ্চাৰ কৰি সেই অনুভূতিৰ মোক্ষণ বা পৰিত্ৰীকৰণ সম্পাদন কৰে। ভাষাৰ ফালৰ পৰা মনোহৰ এই কাৰণেই বোলা হৈছে যে তাত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষা ছন্দোময় লয়যুক্ত আৰু গীতিধৰ্মী। 'প্ৰত্যেক অঙ্গ স্বতন্ত্ৰভাৱে' কথাৰ এয়ে অৰ্থ যে কোনো অংশ ছন্দত, কোনো অংশ গানত। অভিনয়ৰ যোগেদি কবিয়ে এটা বিষয় উপস্থাপন কৰে, সেই গুণে ট্ৰেজেডিৰ এটা লাগতিয়াল উপকৰণ হ'ল সাজ-সৰঞ্জাম^{১৭}। তাৰ পাছত আহিল সঙ্গীত আৰু ৰচনাশৈলীৰ কথা। এইবিলাক অনুকৰণৰ মাধ্যম। ৰচনাৰীতি হ'ল ছন্দত শব্দসজোৱা।

১৭ বঙ্গমঞ্চত দেখুৱাব লগা সকলো বস্তু।

ট্ৰেজেডিৰ অভিনয় কৰি দেখুওৱা হয়। ভাৰৱীয়াবিলাকৰ চৰিত্ৰ, চিন্তা, উদ্দেশ্যৰ বিশিষ্টতা থকা নিতান্ত প্ৰয়োজনীয়, তাৰ দ্বাৰাই ক্ৰিয়াৰ গুণ বুজিব পাৰি। গতিকে চৰিত্ৰ আৰু উদ্দেশ্যৰ পৰাই ক্ৰিয়াৰ উৎপত্তি আৰু ইয়াৰপৰাই কৃতকাৰ্যতা বা ব্যৰ্থতাৰ সৃষ্টি। এটা কাহিনীৰ মাধ্যমত এই ক্ৰিয়া ওলাই পৰে। এটা কাহিনীত থাকে কিছুমান ঘটনাৰ সমষ্টি; কাহিনীত অংশ গ্ৰহণ কৰা ব্যক্তিৰ গুণ-ধৰ্মই চৰিত্ৰ। চৰিত্ৰসমূহে যি মত দিয়ে বা কিবা এটা প্ৰমাণ কৰিবৰ কাৰণে যি কয় সেয়ে হ'ল অভিপ্ৰায়। ট্ৰেজেডিৰ ছটা উপাদান — কাহিনী, চৰিত্ৰ, ৰচনাইশৈলী, অভিপ্ৰায়, দৃশ্য আৰু সঙ্গীত। ইয়াৰে দুটা হ'ল অনুকৰণৰ মাধ্যম, এটা অনুকৰণৰ ৰীতি আৰু তিনিটা অনুকৰণৰ বিষয়। প্ৰত্যেক কবিয়েই এইখিনি উপাদান ব্যৱহাৰ কৰে আৰু প্ৰত্যেক নাটকতেই এইখিনি উপাদান পোৱা যায়।

ট্ৰেজেডিৰ উপাদানৰ গুৰুত্ব

এই উপাদানবোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ আৱশ্যকীয় হ'ল ঘটনাৰ গাঁথনি বা কাহিনী। ট্ৰেজেডি ব্যক্তিৰ অনুকৰণ নহয়, জীৱন আৰু ক্ৰিয়াৰ হে অনুকৰণ। ক্ৰিয়াই সুখ-দুখ সকলো সামৰে। ক্ৰিয়াই জীৱনৰ লক্ষ্য।

যেনে চৰিত্ৰ, তেনে মানুহ। ক্ৰিয়াৰ গুণতে মানুহ সুখী হয় বা অসুখী হয়। ভাৰৱীয়া বিলাকে চৰিত্ৰ ফুটাই তুলিবলৈ অভিনয় নকৰে, ক্ৰিয়া ফুটাই তুলিবলৈ চৰিত্ৰৰ আলম লয়। গতিকে ট্ৰেজেডিৰ শেষ লক্ষ্য হ'ল ক্ৰিয়াৰ উপাখ্যান বা কাহিনী আৰু সকলো কথাৰে শেষটোতহে আটাইতকৈ গুৰুত্ব থাকে। ক্ৰিয়া আঁতৰালে ট্ৰেজেডি সম্ভৱ নহয়, কিন্তু চৰিত্ৰ বাদ দি ট্ৰেজেডি সম্ভৱ। আধুনিক কবিসকলৰ ট্ৰেজেডি এনেকুৱাই। চমুকৈ কবলৈ গ'লে এনে হয় — বহুত কবি আছে যাৰ মাজত পাৰ্থক্য প্ৰায় জেউখিছ আৰু পোলুগনুতুছৰ

পাৰ্থক্যৰ দৰে। পোলুগনুতুছে চৰিত্ৰ বঢ়িয়াকৈ ফুটাই তোলে, কিন্তু জেউখিছৰ ছবিত সেই গুণটোৰ অভাৱ। তদুপৰি কোনো এক নাট্যকাৰে সুন্দৰ ভাৱে ৰচনাবিলাক ৰচনা কৰি চৰিত্ৰবিলাক ফুটাই তুলিব পাৰে, কিন্তু প্ৰকৃত ট্ৰেজিক আৱেদনৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু কোনোবা এজন নাট্যকাৰ ৰচন ৰচনাত অকৃতকাৰ্য হৈয়ো অকল কাহিনীৰ ঘটনাৰ সমবায়ৰ গুণৰ বলতেই ট্ৰেজিক নাট্যকাৰৰূপে সাৰ্থক হয়। তদুপৰি ট্ৰেজেডিৰ শক্তিমন্ত আৰু মনোগ্ৰাহী দুটা বস্তু আছে — বিপ্ৰতীপতা আৰু উদ্ঘাটন।

নতুন লেখকসকলে কাহিনী গঠন কৰাতকৈ প্ৰথমে ৰচনাৰীতি আৰু চৰিত্ৰ অঙ্কনত কৃতকাৰ্যতা দেখুৱায়। প্ৰায় সকলো প্ৰাচীন কবিৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা প্ৰযোজ্য। কাহিনী ট্ৰেজেডিৰ সাৰ, তাৰ পাছত চৰিত্ৰ সৃষ্টি। চিত্ৰকলা বিষয়তো এই কথা খাটে। মিল নোহোৱাকৈ সুন্দৰ ৰং কিছুমান দি অঁকা ছবিতকৈ সাধাৰণ বগা-কলা ৰঙেৰে অঁকা সামঞ্জস্য থকা ছবি চাই বেছি আনন্দ পোৱা হয়। ট্ৰেজেডি ক্ৰিয়াৰ অনুকৰণ, সেই ক্ৰিয়াকে ফুটাই তুলিবলৈ নৰ-নাৰীৰ চৰিত্ৰ ট্ৰেজেডিত অনুকৰণ কৰে।

ইয়াৰ পাছতহে উদ্দেশ্যৰ স্থান। সম্ভৱপৰ আৰু উপযুক্ত ভাব প্ৰকাশৰ সমৰ্থতাই উদ্দেশ্য বা অভিপ্ৰায়। ট্ৰেজেডিৰ সংলাপত ইয়াৰ প্ৰকাশ। প্ৰাচীন কবিসকলৰ সংলাপ ৰাষ্ট্ৰনেতাসকলৰ দৰে, আধুনিক কবিসকলৰ সংলাপ বাক-শিল্প বিদগ্ধ লোকৰ দৰে। চৰিত্ৰৰ মাজেদি ওলাই পৰে নাটকৰ অভিনেতাসকলৰ উদ্দেশ্য অৰ্থাৎ কৰ্তব্য আৰু অকৰ্তব্যৰ দ্বন্দ্বৰ মাজত এটা সিদ্ধান্ত^{১৮}। গতিকে যিবিলাক সংলাপত সেই সমস্যা স্পষ্ট নহয়, তাত চৰিত্ৰ নাই। য'ত কিবা কথা প্ৰমাণ কৰা হৈছে বা অপ্ৰমাণিত কৰা হৈছে অথবা কোনো বিষয়ত সাধাৰণ অভিমত প্ৰকাশ কৰা হৈছে, তাত 'অভিপ্ৰায়' আছে।

১৮ কৰ্তব্যৰ দোমোজাত সিদ্ধান্ত লোৱাটোৱেই এই চৰিত্ৰৰ কাৰ্য আৰু চিন্তাৰ মাজেদি পৰিস্ফুট হয়।

ট্ৰেজেডিৰ চতুৰ্থ উপাদান হ'ল ৰীতি। ৰীতিয়ে শব্দৰ যোগে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাকে বুজায়। গদ্য আৰু পদ্য উভয় ক্ষেত্ৰতে ৰীতিৰ একেটা কাম। আন উপাদানবিলাকৰ মাজত ট্ৰেজেডিৰ মনোৰম উপাদান হ'ল সংগীত। দৃশ্যই যদিও মানুহক আকৰ্ষণ কৰে তথাপি আন উপাদানৰ তুলনাত ইয়াৰ শিল্পগুণ অলপ, আৰু কাব্যৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক অতি সামান্য। অভিনয় আৰু প্ৰযোজনা নোহোৱাকৈও ট্ৰেজিক অনুভূতি সৃষ্টি কৰা সম্ভৱ^{১১}। দৃশ্যসজ্জাৰ কথাটো অৱশ্যে কবিতাৰ কৰ্ম নহয়, অলঙ্কৰণৰ কথা।

কাহিনীৰ গঠন

এই উপাদানবোৰৰ কথা কোৱাৰ পাছত আমাৰ আলোচনাৰ বিষয় কাহিনীৰ গঠন; কিয়নো কাহিনীয়েই ট্ৰেজেডিৰ প্ৰধান আৰু প্ৰথম উপাদান। আগতে কোৱা হৈছে, ট্ৰেজেডি এটা ক্ৰিয়াৰ অনুকৰণ; সেই ক্ৰিয়াটো সম্পূৰ্ণ আৰু পৰিপূৰ্ণ। তাৰ এটা বিশেষ আকাৰ আছে, কিয়নো সম্পূৰ্ণ বস্তুও আকাৰত সৰু হ'ব পাৰে। সম্পূৰ্ণ মানে যাৰ আদি আছে, মধ্য আছে, অৱসান আছে। যিটো কোনো ঘটনাৰ পাছত ঘটা নাই, কিন্তু স্বাভাৱিকতে যাৰ পাছত কিবা ঘটে সেয়ে হ'ল আদি। যিটো কিছুমান ঘটনাৰ পাছত ঘটা কথা অথচ তাৰ পাছত একো ঘটিবলৈ নাই, সেয়ে শেষ। মধ্য হ'ল যাৰ আগতো, পাছতো কিবা ঘটিবলৈ আছে। গতিকে সুগঠিত কাহিনীৰ আদি-অন্ত যেনে-তেনে হ'ব নোৱাৰে।

জীৱ-জন্তুৱেই হওক বা কেনো অঙ্গযুক্ত বস্তুৱেই হওক, সংসাৰত সুন্দৰ বস্তু মাত্ৰেৰে বিভিন্ন অঙ্গ বা অংশ কেৱল নিৰ্দিষ্ট মতে সজালেই নহয়, সেইবিলাকৰ এটা পৰিমিত আকাৰ থকাৰো প্ৰয়োজন। কিয়নো আকাৰ আৰু

১৯ King Lear সম্বন্ধে Charles Lambৰ মন্তব্য স্মৰণীয়।

সমলয়ৰ (অনুপাত) ওপৰতেই সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে। ইয়াৰপৰা ধৰিব পাৰি, অতি ক্ষুদ্ৰ বা অতি বিৰাট জন্তু বা বস্তু সুন্দৰ নহয়। অতি ক্ষুদ্ৰ হ'লে বস্তু ভালকৈ মনিব নোৱাৰি। বৰ বৃহৎ হ'লেও (হাজাৰ মাইল দীঘল এটা জন্তু) বস্তুটো সম্পূৰ্ণ দেখা নাযায়; তেনে সমগ্ৰতাই মন স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে। কাজেই জীৱ-জন্তু আৰু অন্যান্য জৈৱগঠনৰ এটা বিশেষ আকাৰ থাকে যিটো আমাৰ দৃষ্টিৰ গোচৰ হয়। কাহিনীৰ সম্পৰ্কেও সেই একেই কথা; কাহিনী দীঘল হ'ব লাগে, কিন্তু স্মৃতিশক্তিয়ে বলে পৰা হ'ব লাগে।

প্ৰতিযোগিতাত বা দৰ্শকমণ্ডলীৰ (সামাজিকসকলৰ) সমুখত তেওঁলোকৰ ৰুচিবোধলৈ লক্ষ্য ৰাখি কাহিনী কিমান দীঘল কৰিব লাগে সেইকথা আমাৰ আলোচনাৰ বাহিৰত। এশ ট্ৰেজেডি প্ৰযোজনা কৰিব লগা হ'লে আগৰ দিনত প্ৰত্যেক ট্ৰেজেডিৰ সময় ঘড়ী চাই নিৰ্ধাৰণ কৰি দিয়া হৈছিল। এটা ক্ৰিয়াৰ কাল কিমান দীঘল, সেইটো কথা নহয়; আচল কথা হ'ল সমগ্ৰ বস্তুটোৰ ঐক্যবোধ দৰ্শকে বা পাঠকে উপলব্ধি কৰিব পাৰেনে নোৱাৰে। সম্ভৱপৰ অনিবাৰ্য ঘটনাৰ মাজেদি সুখৰপৰা দুখ বা দুখৰপৰা সুখলৈ পৰিৱৰ্তন দেখুৱাৰ কাৰণে ক্ৰিয়াৰ কাল যিমান দীঘল হ'ব লাগে সিমান দীঘল হোৱাই যুক্তিযুক্ত।

কাহিনীৰ ঐক্য

বহুতেই ভাবে যে এজন নায়কৰ কথা থাকিলেই কাহিনীৰ ঐক্য থাকে। সেইটো আচলতে নহয়। এজন মানুহৰ জীৱনত অনেক ঘটনা হৈ থাকে, সেইবোৰৰ মাজত কোনো ঐক্য নাই। এজন লোকে বহুত কাম কৰে, সেই আটাইবোৰ কাম এটা কাম নহয়। সেই কাৰণে যিবিলাক কবিয়ে 'হেৰাক্লেইডা' বা 'থেছেইডা' বা এই জাতীয় কাব্য ৰচনা কৰিছে, তেওঁলোকে

ভুলেই কৰিছে। সেই কবিবিলাকে ভাবিছে যে হেৰাক্লেছ এজন মানুহ যেতিয়া তেওঁৰ কাহিনীৰ ভিতৰত এটা ঐক্য আছে। কবি-শ্ৰেষ্ঠ হ'মারে স্বাভাৱিক শিল্প-প্ৰতিভাৰ সহায়ত এই কথা ভালকৈ জানিছিল। সেই গুণেই 'অডিছি' ৰচনা কৰাৰ সময়ত Ulysses অৰ জীৱনত যিমানবোৰ ঘটনা ঘটিছিল, সেই সকলোবোৰে বৰ্ণনা কৰা নাই, (যেনে পাৰনাছত আঘাত পোৱা, সৈন্যৰ মাজতে মূৰ্ছা যোৱাৰ ভাও ধৰা)। কিয়নো এইবোৰ ঘটনা অপৰিহাৰ্য নহয়। হ'মারে 'অডিছি' (ভ্ৰমণ) এই এটা ক্ৰিয়া অৱলম্বন কৰি কাব্য ৰচনা কৰিছিল। 'ইলিয়াড' সম্পৰ্কেও এটা কথাই খাটে। সকলো অনুকৰণ-শিল্পৰ দৰে কাহিনীটো কেৱল এটা বিষয়। কাহিনী এটা মাথোঁ ক্ৰিয়াৰ অনুকৰণ, সেই ক্ৰিয়া এগোট আৰু সম্পূৰ্ণ। সেই ক্ৰিয়াৰ অংশবোৰ এনেদৰে সজোৱা হ'ব লাগে, যদি তাৰ এটা অংশৰো সালসলনি কৰা যায় বা বাদ দিয়া যায়, তেন্তে গোটেই কাহিনীটোৱেই ওলট-পালট হ'ব আৰু একো নাথাকিব। কাহিনীৰ কোনো অংশ তাত থাকিলে বা তাৰপৰা আঁতৰালে কাহিনীৰ কোনো পাৰ্থক্য নহয়, তেতিয়া ধৰি ল'ব লাগে যে সেই অংশ কাহিনীটোৰ প্ৰকৃত অঙ্গ নহয়।

ইতিহাস আৰু কাব্য

ইমানপৰে যি আলোচনা হ'ল তাৰপৰা ভালকৈ বুজা গৈছে যে সঁচাসঁচিকৈ যি ঘটনাবোৰ ঘটে তাক বৰ্ণনা কৰাটোৱেই কবিৰ কৰ্ম নহয়; যি ঘটনা ঘটা সম্ভৱ বা যিটো অনিবাৰ্য তাক বৰ্ণনা কৰাহে কবিৰ কৰ্তব্য। কবি আৰু ঐতিহাসিকৰ মাজত পাৰ্থক্য এয়ে নহয় যে এজনে পদ্যত লিখে, আনজনে গদ্যত লিখে। Herodotus অৰ ৰচনা পদ্যলৈ পৰিৱৰ্তন কৰিব পাৰি — কিন্তু Herodotus অৰ ৰচনা ইতিহাসৰ বাহিৰে অন্য নহয় —

তেওঁ গদ্যতেই লিখক বা পদ্যতেই লিখক। ঐতিহাসিক আৰু কবিৰ মাজত পাৰ্থক্য এয়ে যে এজনে অতীতৰ হৈ যোৱা ঘটনাৰ কথা লিখে, ইজনে যি সম্ভৱ হ'ব পাৰে তাৰ কথা লিখে; সেইগুণেই কাব্য ইতিহাসতকৈ বেছি গুৰুত্বপূৰ্ণ। ইতিহাসে নিৰ্দিষ্ট তথ্যৰ কথা কয়, কাব্যই বৰ্ণনা কৰে সাৰ্বজনীন সত্য।

সাৰ্বজনীন সত্য হ'ল এনে কথা বা কাম মানুহে যাক নকৰি নোৱাৰে। চৰিত্ৰবিলাকৰ বিশেষ নাম থাকিলেও সাৰ্বজনীন সত্য প্ৰকাশ কৰাহে কাব্যৰ উদ্দেশ্য। আল্কিবিয়াডিছৰ^{২০} কি হ'ল, তেওঁ কি কৰিছিল, এনে বিশেষ ঘটনা ঐতিহাসিকৰ তথ্য। কিন্তু কমেডি-ৰচোঁতাৰিলাকে সম্ভৱপৰ ঘটনাৰে কাহিনীৰচনা কৰে আৰু তাৰ পিছত যেই সেই ব্যক্তিৰ নাম সুমাই দিয়ে; আগৰকালৰ ব্যঙ্গকাব্য লিখকসকলৰ দৰে কোনো বিশেষ মানুহৰ^{২১} কথা বৰ্ণনা নকৰে। আনহাতে ট্ৰেজেডিত আচল নামটোৱেই থাকে, কিয়নো যি সত্য সেয়ে বিশ্বাসযোগ্য। যি ঘটনা ঘটা নাই সেই কথাত আমি বিশ্বাস নকৰিব পাৰোঁ, যি প্ৰকৃততে হৈ গ'ল সি নিশ্চয় বিশ্বাসযোগ্য, যিটো ঘটিল তাত বিশ্বাস নকৰি উপায় কি? কিছুমান ট্ৰেজেডিত দুটা বা এটা সকলোৱে জনা বিখ্যাত লোকৰ নাম থাকে, বাকী আনবোৰ কাল্পনিক। কোনো কোনো ট্ৰেজেডিত আটাইবোৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ নামেই কাল্পনিক, যেনে আগাথোনৰ^{২২} 'আনথেউছ' নামে ট্ৰেজেডিত। এই ৰচনাত নামবোৰ কাল্পনিক হ'লেও ই উপাদেয়। যদিও প্ৰচলিত কাহিনীয়েই সৰহভাগ ট্ৰেজেডিৰ বিষয়বস্তু, তথাপি প্ৰচলিত কথা বা কাহিনীকেই গ্ৰহণ কৰিব লাগিব তাৰ ধৰাবন্ধা নিয়ম নাই।

২০ এথেন্সৰ সেনাপতি, এওঁ দেশৰ প্ৰতি বিশ্বাসঘাতকতা কৰে।

২১ ব্যঙ্গ ৰচনা কোনো ব্যক্তিৰ বিৰুদ্ধেও হ'ব পাৰে, কোনো শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ বিৰুদ্ধেও হ'ব পাৰে।

২২ ট্ৰেজিক নাট্যকাৰ, এওঁক আৰিষ্টফানেছে ব্যঙ্গ কৰিছে।

বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ কাহিনী

এইখিনি আলোচনাৰপৰা এটা কথা স্পষ্ট হৈছে যে পদ্যত লেখাৰ কাৰণেই নহয়, কাহিনী ৰচনাৰ কাৰণেহে কবিয়ে কবি নাম পায়; ক্ৰিয়াৰ অনুকৰণ কৰিব পৰা শক্তিয়েই কবিৰ চিনাকি। যদি ধৰি লোৱা যায় যে অতীত ঘটনা এটাকে কবিয়ে অনুকৰণ কৰিছে তথাপি তেওঁ কবি।

মাজত উপকাহিনী সোমাই থকা কাহিনীয়েই অতি অপকৃষ্ট। 'উপকাহিনী সোমাই থকা কাহিনী'ৰ অৰ্থ হ'ল য'ত উপকাহিনীবোৰ এৰাব নোৱৰা (অনিবাৰ্য) নহয়, মূল কাহিনীৰ লগত এৰাব নোৱৰা সম্বন্ধ নাই। কম প্ৰতিভা থকা মন্দ-কবিয়ে এনে সাধাৰণ কাহিনী ৰচনা কৰে আৰু প্ৰতিভাশালী কবিয়েও ভাৱৰীয়াবিলাকক সন্তুষ্ট কৰিবলৈ ৰচনা কৰে। প্ৰতিযোগিতাৰ কাৰণে নাটক লেখা হয় বাবে উত্তম কবিয়েও কাহিনী দীঘলীয়া কৰে। ফলত ঘটনা বিকাশৰ বিকৃতি ঘটে। টেজেডি ক্ৰিয়াৰ কেৱল অনুকৰণেই নহয়, ই ভয় আৰু কৰুণা জাগ্ৰত কৰাটোহে ঘাই কথা। এনে ঘটনাইহে পাঠক-দৰ্শকৰ মনত অতিকৈ স্পৰ্শ কৰিব পাৰে; তেনে ঘটনা অপ্ৰত্যাশিত অথচ এটাৰপৰা আন এটা স্বাভাৱিক ভাৱে উদ্ভৱ হয়। হঠাতে ঘটা বা আন-ঘটনাৰ লগত কাৰ্যকাৰণৰ সম্বন্ধ নথকা কথাত চমৎকাৰিতা একো নাই। দেখাত যদি যুক্তিসংগত যেন লাগে, তেন্তে দৈবাৎ ঘটা ঘটনাও অপূৰ্ব হৈ পৰে। উদাহৰণস্বৰূপে — এটা মানুহে মিতুহৰ মৃত্যু ঘটালে; কোনো উৎসৱত দৰ্শক হৈ থিয়দি থাকোঁতে মিতুহৰ মূৰ্তি ভাগি এই দোষী মানুহটোৰ গাত পৰিল, আৰু সি মৰিল। এই ঘটনা একেবাৰে আকস্মিক আৰু তাৎপৰ্যহীন বুলি ক'ব নোৱাৰি। এনে ধৰণৰ কাহিনী অৱশ্যেই সাধাৰণ কাহিনীতকৈ উত্তম।

সৰল আৰু জটিল কাহিনী

কাহিনী কিছুমান সৰল, কিছুমান জটিল। যি ক্ৰিয়াক অৱলম্বন কৰি কাহিনী ৰচনা কৰা হয়, সেই ক্ৰিয়াও কিছুমান জটিল, কিছুমান সৰল। যি ক্ৰিয়া ধাৰাবাহিক, অবিচ্ছিন্ন আৰু য'ত এক্য আছে, সেই ক্ৰিয়াই সৰল; বিপৰ্যয় আৰু উন্মোচন নোহোৱাকৈয়ে তাত পৰিৱৰ্তন ঘটে।

জটিল ক্ৰিয়া তাকেই বোলে, য'ত অৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তন আৰু বিপৰ্যয় বা উন্মোচন (উদ্ঘাটন) দুয়োটাই বৰ্তমান। কাহিনীৰ গঠন এনে হয় যাতে পাছৰ ঘটনা আগৰ ঘটনাৰ পৰা স্বাভাৱিকতে ওলাই আহে। এটা ঘটনা আনটো ঘটনাৰ লগত অঙ্গাসীভাৱে সংযুক্ত, ঘটনাবিলাক বেলেগ বেলেগ ঘটনা বুলি ক'ব নোৱাৰি।

বিপ্ৰতীপতা, ভাগ্য-বিপৰ্যয় আৰু উদ্ঘাটন (উন্মোচন, প্ৰকাশ)

ঘটনাৰ বিপৰীত পৰিৱৰ্তনৰ গতিয়েই বিপৰ্যয়। এই পৰিৱৰ্তন সম্ভাব্যও হ'ব পাৰে, অনিবাৰ্যও হ'ব পাৰে। ইয়াৰ এটা উদাহৰণ দিব পাৰি। 'অদিপিউছ' নাটকত দুতে অদিপিউছক দুখৰ প্ৰকৃত কাহিনীটো কৈ অদিপিউছৰ মনত মাকৰ সম্পৰ্কে যি ভয় আছিল তাক আঁতৰাবলৈ বিচাৰিছিল, কিন্তু ফল তাৰ বিপৰীত হ'ল।^{২০} 'লুকেউছ' নাটত দানাউছক এটা মানুহ মাৰিবলৈ ২৩ অডিপিউছে (অয়দিপুছ, অদিপুছ, অদিপাছ, ইদিপাছ) আকাশবাণী শুনিছিল, তেওঁ পিতাকক হত্যা কৰিব, মাকক বিয়া কৰিব। সেই গুণে কৰিন্থ ত্যাগ কৰিলে। এদিন খবৰ পালে কৰিন্থৰ ৰজা মৰিল। অদিপিউছৰ ভয় ওচলি। তেওঁক দুতে কৈছে, কৰিন্থৰ ৰজা তেওঁৰ পিতৃ নহয়। লাহে লাহে তেওঁৰ জীৱনৰ ঘটনা উদ্ঘাটিত হ'ল।

আনিলে, দানাউছে মানুহটো মাৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে; কিন্তু মূৰকত দেখা গ'ল দানাউছে মৰিল। মাৰিবলৈ অনা মানুহটো পলাই সাৰিল। উন্মোচন (উদ্ঘাটন) কথাটোৱেই এটা পৰিৱৰ্তন বুজায় — লুকাই থকা কথা প্ৰকাশ পায়, সৌভাগ্য দুৰ্ভাগ্যত পৰিণত হয়। উন্মোচন আৰু বিপৰ্যয় দুইটা একেলগে ঘটিলে নাটক মৰ্মস্পৰ্শী হয়। 'অদিপিউছ' নাটত এনে হৈছে। উন্মোচন (প্ৰকাশ) কেইবা প্ৰকাৰেও হয় — কোনো ঘটনাৰ সম্বন্ধে সত্যকথা প্ৰকাশ পায় নাইবা কোনো ব্যক্তিয়ে কিবা কাম এটা কৰিছে নে নাই কৰা সেইটো প্ৰকাশ পায়। কাহিনীৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰকাশ হ'ল সেইটো, যাৰপৰা কাহিনীত পৰিৱৰ্তন আহে। এনে পৰিৱৰ্তনৰ পৰা কৰুণা আৰু ভয়ৰ উদ্ভৱ হয়। ট্ৰেজেডিৰ লক্ষ্যও এয়ে। এনে প্ৰকাশৰ ফলত কাহিনীৰ শেষ হয় দুখত অথবা সুখত। প্ৰকাশ দুজন ব্যক্তিৰ ভিতৰৰ কথা^{২৪} — এজনে আনজনক চিনিছে, কিন্তু দ্বিতীয়জনে প্ৰথমজনক আগৰেপৰা চিনে। কেতিয়াবা দুয়োজনে পৰস্পৰক একে সময়তে চিনি পায়। উদাহৰণস্বৰূপে, চিঠি প্ৰেৰণ কৰাৰ ফলত অৰেছটেছে ইফিগেনেইয়াক চিনি পালে; এইটো প্ৰথম প্ৰকাশ। ইফিগেনেইয়াই অৰেছটেছক চিনি পাবৰ কাৰণে আৰু এটা প্ৰকাশৰ আৱশ্যক হ'ল।^{২৫}

ইয়াৰপৰা বুজা গ'ল কাহিনীৰ দুটা অংশ — বিপৰ্যয় আৰু প্ৰকাশ। তৃতীয়টো হ'ল জীয়াতু বা কষ্ট। কষ্ট হ'ল বেদনাদায়ক ঘটনা — মৃত্যু, গভীৰ শোক আদি।

২৪ 'শকুন্তলা' নাটকৰ ৭ম অঙ্কত ৰজা দুৰ্য্যুত আৰু ভৰতৰ পৰিচয় দৃশ্য এই প্ৰসঙ্গত পাঠকৰ মনলৈ আহিব পাৰে।

২৫ এউৰিপিদেছৰ 'তাউৰিছ-ত ইফিগেনেইয়া' নাটকৰ কথা (*Iphigenia in Tauris*)।

ট্ৰেজেডিৰ বাহিৰৰ অংশবোৰ

ট্ৰেজেডিৰ বেলেগ বেলেগ অঙ্গৰ কথা আগতেই কোৱা হৈছে। এই অঙ্গবোৰ হ'ল, প্ৰল'গ, এপিছ'ড, একছ'ড, ক'ৰাছ, গান, পেৰ'ড আৰু ষ্টাছিমন্। এইখিনি সকলোবোৰ ট্ৰেজেডিতেই আছে। ইয়াৰ উপৰিও কোনো কোনো ট্ৰেজেডিত আছে ভাৱীয়াবিলাকৰ গীত আৰু কোম্মোই। ক'ৰাছ প্ৰৱেশ কৰাৰ আগতে থকাখিনিক প্ৰল'গ বোলে; দুটা সম্পূৰ্ণ ক'ৰাছ-গানৰ মাজত থকাখিনি এপিছ'ড, ট্ৰেজেডিৰ যি অংশৰ পাত্ৰত কোনো ক'ৰাছ গান নেথাকে, সেইখিনি একছ'ড। ক'ৰাছৰ প্ৰথম ৰচনাখিনি পেৰ'ড। আনাপোষ্ট বা গ্ৰোথী ছন্দত নেলেখা ক'ৰাছৰ গান হ'ল ষ্টাছিমন্। কোম্মই শোকসঙ্গীত — এই সঙ্গীত ভাৱীয়া আৰু ক'ৰাছৰ মানুহ সকলোৱেই একেলগে গায়।

আগেয়ে কৈ অহাবিলাক ট্ৰেজেডিৰ অন্তৰঙ্গ, এইখিনি হ'ল বাহিৰঙ্গ।

ভাগ্য-পৰিৱৰ্তন

ট্ৰেজেডিৰ কাহিনী ৰচনাৰ উদ্দেশ্য কি হোৱা উচিত, কি কথা বাদ দিব লাগে, ট্ৰেজেডিৰ লক্ষ্য কেনেকৈ সিদ্ধি হ'ব পাৰে — এইখিনি আমাৰ আলোচনাৰ বিষয়। আমাৰ মতে উত্তম ট্ৰেজেডিৰ কাহিনী সৰল নহৈ জটিল হ'ব লাগে, তাৰ বিষয়-বস্তুৰে কৰুণা আৰু ভয় (pity and terror) সৃষ্টি কৰিব পৰা হ'ব লাগে, কিয়নো ট্ৰেজেডিৰ অনুকৰণৰ বিষয় হ'ল সেইটোৱেই। এজন চৰিত্ৰবান মানুহৰ সৌভাগ্যৰপৰা দুৰ্ভাগ্যলৈ পৰিৱৰ্তন দেখুওৱাটোও উচিত নহ'ব, কাৰণ তাৰপৰা কৰুণা বা ভয়ৰ উৎপত্তি নহয়; এনে পৰিৱৰ্তনে মানুহৰ মনত আঘাতহে দিয়ে। আনহাতে দুষ্টলোকৰ দুৰ্ভাগ্যৰপৰা সৌভাগ্যলৈ অহাটো দাঙি ধৰাও অনুচিত; কিয়নো তাত ট্ৰেজেডিৰ অকণো ছাট নাই,

আমাৰ মানৱীয় অনুভূতিকো স্পৰ্শ নকৰে; নাইবা ভয় বা কৰুণা, ইয়াৰো সৃষ্টি নকৰে। অতি দুষ্ট মানুহ খুব ভাল অৱস্থাৰপৰা অতি দুৰৱস্থালৈ যোৱাটোও অঁকা ঠিক নহয়; তেনে পৰিৱৰ্তনে আমাৰ অনুভূতি স্পৰ্শ কৰিব পাৰে, কিন্তু ভয় বা কৰুণা সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে।

যাৰ দুৰ্ভাগ্য হোৱা অনুচিত তাৰ দুৰ্দশা হ'লেই আমাৰ মনত কৰুণাৰ সঞ্চাৰ হয়, লগে লগে আমাৰ নিচিনা কোনো লোকৰ এনে দুৰ্ভাগ্য ঘটে বুলি ভয় হয়।

এনে ব্যক্তি লাগে যিজন একেবাৰে নিষ্কলঙ্ক কলাধাৰ নহ'লেও যাৰ দুৰ্ভাগ্য ঘটে অন্যায় বা অসাধুতাৰ কাৰণে নহয়, যাৰ পতন হয় অকণমান ছিদ্ৰৰ^{২৬} কাৰণে।

সেই ট্ৰেজিক চৰিত্ৰ অদিপিউছ। থুয়েছতেছৰ^{২৭} দৰে কোনো এক সম্ভ্ৰান্ত-বংশৰ বিখ্যাত লোকৰদৰে সকলোৱে জনা লোক হ'ব লাগে।

আদৰ্শ কাহিনী

আদৰ্শ কাহিনী এটা কথাবস্তু, সৰল আৰু একমুখী। ইয়াত পৰিৱৰ্তন দেখুওৱা দুৰ্দশাৰপৰা সৌভাগ্যলৈ নহয়, তাৰ বিপৰীতটো। এই দুৰ্দশা ঘটিব চৰিত্ৰটিৰ কোনো অকৰ্মৰ বাবে নহয়, এটা সামান্য ছিদ্ৰৰ বাবে। আগেয়ে কোৱা চৰিত্ৰৰ নিচিনাই, তাতকৈ বেয়া নহয়, অলপ ভাল হোৱাহে ঠিক হ'ব।

আগেয়ে কবিসকলে যেই-সেই কাহিনীলৈয়ে নাট ৰচিছিল; কিন্তু বৰ্তমান কালত শ্ৰেষ্ঠ ট্ৰেজেডিবিলাক কেইটামান বিখ্যাত পৰিয়ালক অৱলম্বন কৰি লিখে - এইবিলাক পৰিয়াল ভয়ংকৰ ঘটনাত লিপ্ত আছিল আৰু সেইবিলাকে ভয়াবহ যন্ত্ৰণা ভোগ কৰিছিল।

২৬ অজ্ঞানকৃত ক্ষুদ্ৰ অপৰাধ।

২৭ থুয়েছতেছে অজ্ঞানতঃ নিজ ল'ৰাৰ মণ্ডহ খালে আৰু নিজৰ জীয়েকীৰ গৰ্ভত ছোৱালী জন্ম দিলে। এই পাপবোৰ জানি শুনি কৰা নহয়।

যিবিলাক মানুহে, Euripedesৰ ট্ৰেজেডি এই ধৰণৰ আৰু শোকেৰে তাৰ শেষ হয় — এনে বুলি সমালোচনা কৰে তেওঁবিলাকে ভুল কৰে। মই লক্ষ্য কৰিছোঁ যে এই ধৰণৰ ট্ৰেজেডিয়েই আচল। ইয়াৰ প্ৰমাণ আছে। Euripedesঅৰ ট্ৰেজেডিবোৰ যেতিয়া ৰংগমঞ্চত প্ৰতিযোগিতাৰ সময়ত অভিনয় কৰা হয়, সেইবিলাকৰ অভিনয় সুন্দৰ হয় — তাত ট্ৰেজেডিৰ যিবোৰ গুণ থাকিব লাগে সেইবোৰ দেখা যায়। যদিও Euripedes প্ৰয়োজনাৰ ক্ষেত্ৰত নিকৃষ্ট, তথাপি ট্ৰেজেডিৰ নাট্যকাৰবিলাকৰ ভিতৰত তেৱেঁই শ্ৰেষ্ঠ। অনেকেই সেইবিলাক কাহিনীক প্ৰথম ঠাই দিয়ে য'ত সাধুৱে পুৰস্কাৰ পায়, দুষ্টই দণ্ড পায়। এনে কাহিনীক শ্ৰেষ্ঠ বোলাৰ কাৰণ দৰ্শকৰ এটা দুৰ্বলতা। কবিসকলক দৰ্শকে প্ৰভাৱিত কৰে। দৰ্শকৰ মতে কাম কৰিব লগা হয়। কিন্তু প্ৰকৃত ট্ৰেজেডিৰ আনন্দ ইয়াত নাই, ই কমেডিৰ লক্ষণ।

কৰুণা আৰু ভয়

কৰুণা আৰু ভয় ওপজে ৰংগমঞ্চত দেখা দৃশ্যৰপৰা।^{২৮} কেতিয়াবা নাটকৰ গঠন আৰু কাহিনীৰ বিন্যাসৰপৰাও ওপজে — সেইটোতহে আচল নাট্যকাৰৰ চিন ওলায়। কাহিনী এনেভাৱে সজাব যেন নাটৰ অভিনয় নেদেখাকৈয়ে কেৱল ঘটনাটো শুনিলেই মানুহৰ মনত ভয় আৰু কৰুণা ওপজে। Oedipusঅৰ কাহিনীত এই গুণটো আছে। দৃশ্যৰ সাহায্যত ভয় আৰু কৰুণা ওপজাব পাৰি, কিন্তু কলাৰ ফালৰপৰা ই তলখাপৰ। যিবিলাক নাটকত দৃশ্যৰ সহায়ত ভয় উপজিব নোৱাৰে, কেৱল বিস্ময় বা বীভৎস ভাব ওপজে, সেই নাটত ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰ নাই।^{২৯} ট্ৰেজেডিৰপৰা যেই-সেই জাতীয়

২৮ কোনো নাটকৰ অভিনয়ত ভয়ংকৰ দৃশ্য দেখি ভয় খাই দৰ্শক মুৰ্ছা যায়।

২৯ আৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিত চমক লগোৱা ঘটনাতকৈ কাব্যগুণৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিছে।

তুলনীয় -- Moving accident is not my trade. --- Wordsworth

আনন্দ নিবিচাৰে, যিটো ট্ৰেজেডিয়ে দিবলগীয়া প্রকৃত আনন্দ তাকেহে বিচাৰে। ট্ৰেজিক নাট্যকাৰে যি আনন্দ দিব সেই আনন্দ উদ্ভৱ হয় কৰুণা আৰু ভয়ৰ অনুকৰণৰপৰা; গতিকে আনন্দৰ কাৰণ কাহিনীৰ ভিতৰৰ ঘটনাবোৰতে সোমাই থাকিব লাগিব।

চাব লাগিব, কোন কোন ঘটনাই ভয় বা শোক জন্মায়। যিবিলাক কাৰ্যই এনে ভাব ওপজাব পাৰে সেইবিলাক ঘটিব লাগিব এনে ব্যক্তিৰ ভিতৰত যি হয় বন্ধু, নহয় শত্ৰু অথবা পৰস্পৰ উদাসীন। যদি শত্ৰুৱে শত্ৰুৰ প্ৰতি শত্ৰুতা কৰে তেনেহলে সেইটো স্বাভাৱিক কথা। উদাসীন লোকৰ সম্পৰ্কেও একেই কথা। কিন্তু যেতিয়া পৰিয়াল বা আত্মীয়-কুটুম্বৰ ভিতৰতে হিংসাত্মক কাৰ্য হয়, ভাই-ককায়ে যেতিয়া নিজৰ ভাই-ককাইক হত্যা কৰে বা তেনে চিন্তা কৰে; বাপেকে পুতেকৰ প্ৰতি, পুতেকে বাপেকৰ প্ৰতি, মাকে পুতেকৰ প্ৰতি বা পুতেকে মাকৰ প্ৰতি হিংসাত্মক আচৰণ কৰে, এনেবিলাক ঘটনাত ট্ৰেজিক ভাৱৰ উদ্ভৱ হয়। নাট্যকাৰে এটা কাহিনী নাটক ৰচনাৰ কাৰণে বাছি ল'ব লাগে। আগৰ পৰা প্ৰচলিত কাহিনী যেনে আছে তেনেই ৰাখিব — যেনে Orestesৰ Clytaemnestra হত্যা বা Alecmaeonৰ Eriphyle হত্যা। তথাপি এইবোৰ বিষয়তো কবিৰ নিজৰ সৃষ্টি বা অৱদান থাকে, এই অৱদান হ'ল কবিৰ ৰূপদানৰ ক্ষমতা। এই ক্ষমতা নো কি বিশ্লেষণ কৰা যাওক। Euripedesৰ নাটত Medeaই নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীক জানি শুনি ইচ্ছা কৰি হত্যা কৰিছে। Sophoclesৰ নাটত Oedipus-এ সম্পূৰ্ণ অজ্ঞতাৰ হেতু অবাঞ্ছিত কাৰ্য কৰিছে আৰু পাছত জানিব পাৰিছে। এই ঘটনাটো অৱশ্যে নাটকৰ আৰম্ভৰ আগতেই ঘটি গৈছে, নাটকত কেৱল কথাপ্ৰসঙ্গত ওলাই পৰিছে। কিন্তু কেতিয়াবা নাটকৰ মাজতো এনে ঘটনা ঘটে; যেনে — এষ্টাইডেমাছৰ Alcemeon অথবা Odysseus Wounded নাটৰ টেলিগোনোছ^{৩০}।

৩০ পুৰাণত উদ্ভূত Circeৰ ল'ৰা — তেওঁ নাজানি পিতৃহত্যা কৰে।

কেতিয়াবা কোনো মানুহে আনক অপঘাত কৰিম বুলি সংকল্প কৰে, কিন্তু সময়মতে সত্য কথা জানিব পাৰি তেওঁ সেই কাৰ্যৰপৰা বিৰত হয়।

কেতিয়াবা কোনো ব্যক্তিয়ে অপকাৰ্য কৰাৰ আগে আগে যাক অপকাৰ কৰিব তেওঁৰ পৰিচয় পায় আৰু সেই কামৰ পৰা আঁতৰি আহে। শোকাবহ ঘটনা হৈ নুঠাৰ কাৰণে এইবিলাকক ট্ৰেজেডি বুলিব নোৱাৰি। নাটকত এনে ঘটনা বিৰল; ইয়াৰ একমাত্ৰ উদাহৰণ Antigone নাটকত আছে, হেইমোনে ক্ৰিয়নক বধ কৰিম বুলি ভয় খুৱাইছে।^{৩১}

ইয়াৰ পাছতে সাংঘাতিক কাম কৰিম বুলি পৰিকল্পনা কৰাৰ প্ৰসঙ্গ আছে। তাতকৈ উত্তম হ'ল যেতিয়া অপকাৰ্য অজ্ঞানবশতঃ ঘটি যায় আৰু কাম কৰাৰ পিছত কৰ্তা আৰু কৰ্তাৰ অপকৰ্মৰ বলি যিজন, তেওঁলোকৰ সম্পৰ্কটো ধৰা পৰে। এনে ঘটনাত নিন্দনীয় একো নাই, সম্পৰ্ক উদ্ঘাটনৰ ফলত আমি বিস্ময়ত অভিভূত হওঁ।

ফ্ৰেছফণ্টেছ নাটকত মেৰপেই পুত্ৰহত্যা কৰাৰ আগমুহূৰ্ততে পুত্ৰক চিনি পায়; Iphigenia নাটকত ককায়েকে ভনীয়েকৰ পৰিচয় পায়; Helle নাটকত পুত্ৰই মাতৃক শত্ৰুৰ হাতত সমৰ্পণ কৰাৰ আগমুহূৰ্তত মাক বুলি জানে।

ওপৰৰ উদাহৰণ বিলাকৰ পৰা ভালকৈ বুজিব পাৰি যে ট্ৰেজিক নাট্যকাৰসকলে বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত কেইটামান বংশ বা পৰিয়ালৰ বুৰঞ্জীতে আৱদ্ধ হৈ থাকিবলগা হৈছিল। নাট্যকাৰসকলে উপযুক্ত বিষয়বস্তু অকস্মাতে এই বংশপৰিয়ালৰ বুৰঞ্জীত পাই গ'ল; তেওঁলোকৰ ইয়াত কৃতিত্ব বিশেষ নাই। ট্ৰেজেডিৰ উপযুক্ত কাহিনী এই পৰিয়ালবোৰৰহে আছিল।

৩১ ক্ৰিয়নৰ পুত্ৰ হেইমোনক বাপেকে আন্তিগোনক সাৰটি থকা দেখে। পুতেকে বধ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে, কিন্তু বিফল হয়।

চৰিত্ৰ

চৰিত্ৰ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত চাৰিটা কথালৈ চকু দিব লাগিব। প্ৰথম আৰু প্ৰধান কথা হ'ল — চৰিত্ৰ সজ হ'ব লাগে। আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে, চৰিত্ৰ ওলাই পৰে কথা আৰু কামত আৰু তাত এটা নৈতিক উদ্দেশ্য ওলাই পৰে। উদ্দেশ্য সজ হ'লেই চৰিত্ৰও উত্তম হ'ব। এনে সততা সকলো বিধৰ চৰিত্ৰতে সম্ভৱ, তিবোতাই হওক বা কিনা গোলামেই হওক। দ্বিতীয় কথা হ'ল, চৰিত্ৰ অৱস্থানুযায়ী স্বাভাৱিক হ'ব লাগিব। তিবোতামানুহৰ পক্ষে সাধাৰণতে পুৰুষোচিত কথা অস্বাভাৱিক, পুৰুষৰ পক্ষে স্বাভাৱিক। তৃতীয় কথা হ'ল চৰিত্ৰ ঐতিহ্যানুসাৰী হ'ব লাগিব, কেৱল সং বা স্বাভাৱিক হ'লেই নহয়।^{৩১} চতুৰ্থতে, চৰিত্ৰত অসঙ্গতি থাকিব নালাগিব। মূল কাহিনীত যদি অসঙ্গতি থাকে নাট্যকাৰে অসঙ্গতিৰ ভিতৰতে সঙ্গতি দেখুৱাব লাগিব।

‘ওৰেছেটেছ’ নাটকত মেনেলাওছ চৰিত্ৰ অসং, সেই চৰিত্ৰৰ অসততা কাহিনীৰ কাৰণে অনাৱশ্যক; ‘স্কুল্লা’ কাব্যৰ ওদুছেটেছৰ বিলাপ অনাৱশ্যক আৰু বিসঙ্গতিপূৰ্ণ, সেই নাটকতে মেলানিষ্পৰ বচনখিনিও। ‘ইফিগেনিয়া’ নাটকত ইফিগেনিয়াই প্ৰথমছোৱাত ওলোৱা চৰিত্ৰ শেষৰফালে প্ৰকাশ পোৱা চৰিত্ৰৰ লগত সম্পূৰ্ণ অমিল। ঘটনা সজাওঁতে যিদৰে সম্ভৱপৰ আৰু অনিবাৰ্যৰ ওপৰত চকু ৰাখিব লাগে, সেইদৰে চৰিত্ৰ সৃষ্টিতো সেয়ে লক্ষ্য হ'ব লাগে। এটা ঘটনাৰ পাছত আন এটা ঘটনা ঘটা সম্ভৱপৰ হ'ব লাগে, অনিবাৰ্য হ'ব লাগে। চৰিত্ৰৰ মুখতো সম্ভৱপৰ শব্দ দিব লাগে আৰু তেওঁৰ দ্বাৰা স্বাভাৱিক কাম কৰাব লাগে।

৩২ তিবোতাৰ মুখত কুৎসিত কথা।

দৈৱিক যন্ত্ৰ : দেৱতাৰ হস্তক্ষেপ

কাহিনীৰ গ্ৰন্থিমোচন কাহিনীৰ স্বাভাৱিক গতিতেই হ'ব লাগিব, অতি-প্ৰাকৃত, অলৌকিক শক্তিৰ সহায়ত গাঁথি মুকলি কৰাব নালাগে। ‘মেদেয়া’ নাটকত নায়িকাই সন্তানক হত্যা কৰি সূৰ্যৰ ৰথত উঠি আঁতৰিল। ‘ইলিয়াড’ কাব্যত হঠাৎ দেৱী আথেনীৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ল আৰু গ্ৰীকবিলাকৰ গতিত ই বাধা দিলে। অতীতত হোৱা ঘটনা, বা ভবিষ্যতে হ'ব পৰা ঘটনা ভবিষ্যৎবাণীৰ সহায়ত ক'ব পাৰি, যি মানুহৰ জ্ঞানৰ বাহিৰত — এনে ক্ষেত্ৰত অতিপ্ৰাকৃতৰ সহায় ল'ব পাৰি। নাটকৰ ভিতৰত যুক্তিৰে ব্যাখ্যা কৰিব নোৱৰা অসম্ভৱ কথা থাকিব নাপায়। যদি তেনে কৰাৰ কিবা আৱশ্যক হয়, তেন্তে নাটকৰ বৰ্ণিত ঘটনাৰ বাহিৰত তাৰ ঠাই — উদাহৰণ ছোফোক্লেছৰ ‘অডিপিউছ’ নাট।

চৰিত্ৰৰ আদৰ্শ

ট্ৰেজেডি সাধাৰণ মানুহতকৈ উন্নততৰ মানুহৰ চৰিত্ৰৰ অনুকৰণ। গতিকে চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ বিষয়ত কৃতি-চিত্ৰকাৰৰ পথ অনুসৰণ কৰাটোৱেই শ্ৰেয়। ভাল চিত্ৰশিল্পীয়ে বিষয়বস্তুৰ সাদৃশ্যৰপৰা আঁতৰি নোযোৱাকৈয়ে মূল বিশিষ্টতাইকি ৰূপায়িত কৰে আৰু বিষয়বস্তুক (ব্যক্তিক) স্বাভাৱিকতকৈ সুন্দৰ কৰি তোলে। কিছুমান মানুহৰ আন কিবা চৰিত্ৰৰ দুৰ্বলতা থাকে। কবিয়েও সেই ব্যক্তিক তেনেদৰেই চিত্ৰিত কৰিব, অথচ সংলোক হিচাপে দেখুৱাব। আগাথোনৰ আৰু হ'মাৰৰ আখিল্লেছ^{৩৩} ইয়াৰ উদাহৰণ।

৩৩ হ'মাৰৰ ‘ইলিয়াড’ৰ বিষয়বস্তু আখিল্লেছৰ (Achilles) ক্ৰোধ। আগাথোনৰ কাব্য সম্পৰ্কে পণ্ডিতসকলে ক'ব নোৱাৰে, ই দুঃপ্ৰাপ্য।

নাট্যকাৰে এইখিনি নিয়ম মনত ৰাখিবলগীয়া; লগতে মঞ্চত অভিনয় কৰোঁতে দৰ্শকৰ ওপৰত কি প্ৰতিক্ৰিয়া হ'ব পাৰে সেই কথাত। কবিৰ ৰচনাত দৰ্শকৰ প্ৰতি আৱেদনো নিৰ্ভৰ কৰে। এই কথাতো ভুল-ভ্ৰান্তি হোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকে। আগৰ প্ৰকাশিত ৰচনাত এই সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা হৈছে।

আবিষ্কাৰ, উদ্ঘাটন, প্ৰত্যভিজ্ঞান, পৰিচয়

উদ্ঘাটন বা প্ৰত্যভিজ্ঞান কথাটো আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। বহুত কবি নামত কবি, তেওঁলোকৰ প্ৰকৃত উদ্ভাৱনীশক্তিৰ অভাৱ। তেওঁলোকে সেই কাৰণে কাব্য-নাটকত অ-কবিৰ দৰেই প্ৰত্যভিজ্ঞান দেখুৱায়। নায়ক-নায়িকাৰ কিবা এটা 'চিনৰ' সহায়ত এই আবিষ্কাৰ কাৰ্য আঁকি দেখুৱায়। 'থুয়েছটেছ' নাটত 'তৰা' চিন অথবা বংশগত বা জন্মগত চিন।^{৩৪} ছোফোক্লেছৰ নাট 'তুৰ'ত নাৱৰ সহায়ত পৰিচয় ঘটিছে। ডিঙিত পিন্ধা হাৰৰ সহায়তো এনে আবিষ্কাৰ কৰা ক'ৰবাত দেখুৱাইছে। হ'মাৰৰ 'অডিছি'ত খাইজনীয়ে অদেছেউছক ঘা-লগা চিনৰ সহায়ত চিনাক্ত কৰিলে; সেই ব্যক্তিক আকৌ গাহৰি-ৰখীয়াই আন প্ৰকাৰে চিনি পালে। কিছুমান ক্ষেত্ৰত প্ৰত্যভিজ্ঞানৰ অৱস্থা কবিয়েও সৃষ্টি কৰে, যেনে 'ইফিগেনিয়া' নাটকত অৰেছটেছে নিজে নিজৰ পৰিচয় দিয়া ঘটনাটো।^{৩৫} ছোফোক্লেছৰ 'তেৰেউছ' ৩৪ কোনো কোনো বংশত 'যাঠি', 'নক্ষত্ৰ', এনেবোৰক সেই সেই বংশত জন্ম লোৱাৰ চিন গ্ৰহণ কৰি লৈছিল।

৩৫ অৰেছটেছ বন্ধুৰ সৈতে এখন দেশত বন্দী হয়। সেই দেশৰ প্ৰথামতে এনে বিদেশীক বলি দিব লাগে। ইফিগেনিয়া বলিদানৰ পুৰোহিত। ইফিগেনিয়াই এই বন্ধুৰ হাতত অৰেছটেছলৈ চিঠি পঠাবলৈ ঠিক কৰিলে, চিঠিৰ মৰ্মও ক'লে। কথা শুনি ওচৰতে থকা অপৰিচিত অৰেছটেছে ইফিগেনিয়া তেওঁৰ ভনী বুলি গম পালে আৰু নিজ পৰিচয় দিলে।

নাটত তাঁতশালৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে।^{৩৬} দিকায়ুআগনুছৰ 'কুপ্ৰিয়া' নাটকত এটা ছবি দেখি চৰিত্ৰ এটিয়ে কন্দা দেখুৱাইছে।^{৩৭} হ'মাৰৰ 'অডিছি'ত দেখা, আনকিনুছৰ কাহিনীত গায়কৰ গীত শুনি পুৰণি কথা মনলৈ অহাত কান্দিছে আৰু মানুহে চিনি পাইছে।

কোনো চৰিত্ৰই অনুমানৰ সহায়ত আন চৰিত্ৰক চিনিপোৱা কথাও কাব্য-নাটকত দেখুৱায়।

ঘটনা পৰম্পৰাৰপৰা স্বাভাৱিকতে যি উদ্ঘাটন বা আবিষ্কাৰ ঘটি উঠে শিল্প-কৌশলৰ ফালৰপৰা সেই পন্থাই উত্তম। তেতিয়াহে আচল চমৎকৃতি আৰু বিস্ময়ৰ সৃষ্টি কৰে। ছোফোক্লেছৰ 'অদিপিউছ' আৰু 'ইফিগেনিয়া' নাটত ইয়াৰ সুন্দৰ উদাহৰণ আছে, ইয়াৰ উল্লেখ আগতে কৰা হৈছে।

কাহিনী আৰু উপকাহিনী

(১) কাহিনী ৰচনা কৰাৰ আৰু উপযুক্ত শব্দৰ সহায়ত ৰূপ দিয়াৰ সময়ত কবিয়ে যিমান পাৰি বৰ্ণনা কৰিবলগীয়া দৃশ্য চকুৰ আগতে দেখি থাকিব লাগিব। প্ৰত্যক্ষদৰ্শীৰ চকুৰে গোটেই ঘটনা স্পষ্টকৈ দেখি থকা যেন লাগিলেহে তেওঁ উপযোগী কথা ৰচনা কৰি অসঙ্গত কথা যাতে নোসোমায় সেই বিষয়ে সজাগ হ'ব পাৰিব। এটা উদাহৰণ দিব পাৰি। কাৰ্কিনুচৰ এখন নাটকত আমফিয়াৰাওছ মন্দিৰৰ পৰা উভতি অহাৰ কথা আছে। কিন্তু এই উভতি অহাৰ কথাটো অসম্ভৱ, নাট্যকাৰে আগতে সেই বিষয়ে চিন্তাই কৰা ৩৬ ফিলমেলাৰ জিতা কটা বাবে বাকশক্তি হেৰালে। তেৰেউছে তেওঁক হৰি আনিলে এই খবৰটো কাপোৰত বৈ পঠিয়ালে।

৩৭ চৰিত্ৰটি ছদ্মবেশ ধৰি ছালামিছলৈ আহিছিল। তাতে পিতাকৰ ছবি দেখি কান্দিবলৈ ধৰিলে। মানুহে তেওঁক তেতিয়া চিনি পালে।

নাছিল। দৰ্শকৰ চকুত এই অসঙ্গতিৰ কথা ধৰা পৰিল আৰু নাটক সফল নহ'ল। দৰ্শকে অসন্তুষ্ট হৈ ইয়াৰ সমালোচনা কৰিলে।

(২) নাটকৰ ৰচনাকালত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ শৰীৰৰ অঙ্গি-ভঙ্গীৰ কথাও নাট্যকাৰে মনত ৰাখি বৰ্ণনা কৰিব লাগে। দুজন নাট্যকাৰ সমানে গুণী আৰু প্ৰতিভাশালী; কিন্তু যিজনে কৰ্মকলগীয়া পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ দুখ-ক্লেশ আদি অনুভূতিবোৰ নিজে অনুভৱ কৰিব পাৰে তেওঁ আৱেগহীন নাট্যকাৰতকৈ বেচি প্ৰশংসনীয়। যি নিজেই ৰচনাৰ কালত দুখ-শোক, ক্লেশ অনুভৱ কৰিছে তেৱেঁই তাক অবিকল প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। সেইকাৰণে কবিসকল বিশেষ ক্ষমতাৰ অধিকাৰী হ'ব লাগে, অথবা গাত উন্মাদৰ ছাঁট থাকিব লাগে; প্ৰথমবিধে যি সময়ত যি মনোভাৱ তেনে ভাব আহৰণ কৰিব পাৰে, দ্বিতীয়বিধ ভাবত আপোনপাহৰা হৈ পৰে।

(৩) আগতে আনে কৰি থৈ যোৱাই হওক বা নিজে উদ্ধাৱন কৰাই হওক কবিয়ে তেওঁৰ কাহিনীটোক এটা ৰূপৰেখালৈ নি ল'ব লাগিব; তাৰ পাছত উপকাহিনী আৰু সঙ্গত কাহিনী যোগ দি সম্প্ৰসাৰণ কৰিব লাগিব। ইফিগেনিয়াৰ বিশ্বজনীন গুণটোকে (উপাদান?) উদাহৰণস্বৰূপে চোৱা যাওক : কুমাৰী ছোৱালী এজনীক দেৱতাৰ উদ্দেশ্যে বলি দিবলৈ আগ কৰা হয়। পিছে সেই ছোৱালীজনী বলি দিবলৈ নিয়া মানুহৰ হাতৰপৰা অলৌকিকভাৱে অক্ষুৰ্ণ হ'ল আৰু আন এখন দেশ পালেগৈ; তাত তাই হ'ল পুৰোহিত। সেই দেশত এনে ৰীতি আছিল যে বিদেশী মানুহ আহিলেই বলি দিয়া হয় আৰু এই আচৰিতৰকমে উপস্থিত হোৱা ছোৱালীজনীয়ে এই ধৰণৰ বলিদান কাৰ্যত পৌৰোহিত্যৰ ভাৰ পালে। ঘটনাক্ৰমে বহুদিনৰ মূৰত নিজৰ ককায়েক আহি তাত উপস্থিত হয়। কি কাৰণত, কোনো দেৱতাৰ আদেশত ককায়েক তালৈ যাবলগা হ'ল আৰু কিয় যাব লগা হ'ল, সেইকথা নাটৰ কাহিনীৰ ভিতৰুৱা নহয়।

ককায়েকজনক বন্দী কৰা হ'ল আৰু তেওঁক বলি দিবলৈ ঠিক কৰা হ'ল। এনেতে তেওঁ কোন সেই কথাটো ওলাই পৰিল, যেতিয়া তেওঁ বলি দিয়াৰ আগতে ক'লে যে তেওঁৰ ভনীয়েকৰ দৰে তেৱোঁ উৎসৰ্গীকৃত হৈছে।

(জট) গাঁথি দিয়া আৰু মোকোলোৱা

আৰু এটা কথা মনত ৰাখিবলগীয়া। সকলো ট্ৰেজেডিতেই গৃহিবন্ধন আৰু গৃহিমোচন থাকে। নাটক আৰম্ভৰ আগৰ ঘটনা আৰু নাটকৰ ভিতৰুৱা ঘটনাই গাঁথি লগাই দিয়ে; বাকী ঘটনাই গাঁথি মোকোলাই দিয়ে। কাহিনীৰ আৰম্ভৰ পৰা নায়কৰ ভাগ্য পৰিৱৰ্তনৰ পাতনিলৈকে — এইখিনিকে মই গৃহিবন্ধন বুলিছোঁ। পৰিৱৰ্তনৰ পৰা শেষলৈকে এই অংশক গৃহিমোচন বুলিছোঁ। উদাহৰণস্বৰূপে, থেউদেক্টেছৰ (Theodectes) 'লুনকেউছ' নাটকত শিশুটোক আৰু পিতৃ-মাতৃক বন্দী কৰা আৰু তাৰ পূৰ্বৱৰ্তী ঘটনাবোৰ গৃহিবন্ধন; শিশু হত্যাৰ অভিযোগৰ পৰা শেষ পৰ্যন্ত গৃহিমোচন।

এক ট্ৰেজেডিৰ আন এখন ট্ৰেজেডিৰ লগত ঐক্য বা পাৰ্থক্যৰ কথা কওঁতে কাহিনীৰ গৃহিবন্ধন আৰু গৃহিমোচনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই কোৱা হয়। অৱশ্যে বহুত নাট্যকাৰে গৃহিবন্ধনৰ বিষয়ত কৃতকাৰ্যতা লাভ কৰে; কিন্তু গৃহিমোচনৰ ক্ষেত্ৰত নহয়। উত্তম নাট্যকাৰ দুয়োটা বিষয়তে সিদ্ধহস্ত হ'ব লাগে।

ট্ৰেজেডিৰ উপাদান চাৰিটা, ট্ৰেজেডিও চাৰি বিধৰ। প্ৰথম, জটিল বিধৰ — তাত বিপ্ৰতীপতা আৰু উদ্ঘাটন দুয়োটাই আছে। দ্বিতীয়; দুখ-কষ্ট-যন্ত্ৰণাৰ ট্ৰেজেডি, যেনে — 'আজাক্স' বা 'ইক্জিঅন্'; তৃতীয়বিধ হ'ল

চৰিত্ৰৰ ট্ৰেজেডি, যেনে ‘প্ৰথিওতিদেছ’^{৭৯} বা ‘পেলেউছ’^{৮০} নামৰ নাটক। চতুৰ্থবিধ হ’ল কেৱল দৃশ্যৰ (spectacle) ট্ৰেজেডি, যেনে — ‘ফৰ্কিদেছ’ বা ‘প্ৰমেথেউছ’^{৮১}। এই শ্ৰেণীৰ নাটৰ প্ৰতিটো দৃশ্য মৃত্যুপুৰীত (hades)। নাট্যকাৰে চেষ্টা কৰিব লাগে যাতে সকলো প্ৰকাৰ ৰচনাতেই সিদ্ধহস্ত হয়, অন্ততঃ মুখ্য মুখ্যবিলাকত। তেতিয়াহ’লে নাট্যকাৰক আধুনিক বিৰূপ সমালোচনাই চুব নোৱাৰে। পূৰ্ব-কবিসকলৰ বহুতেই কেইবাবাৰেই ট্ৰেজেডি ৰচনাত সফল হৈছিল, সেইগুণে বৰ্তমানকালৰ সমালোচকসকলে একোজন নাট্যকাৰে আগৰ কবিসকলৰ গুণবোৰ চেষ্টা পেলাই যাব পৰা ক্ষমতা দেখা পাবলৈ আশা কৰে।

ট্ৰেজেডিৰ গঠন

মহাকাব্যত যেনেকৈ বহুত ঘটনা সামৰি থয়, ট্ৰেজেডিত তেনেকুৱা হোৱা উচিত নহয়। গোটেই ‘ইলিয়াড’ কাব্যক নাটত ৰূপান্তৰিত কৰা সমীচীন নহয়, ইয়াৰ বহুত আখ্যান আছে। ‘ইলিয়াড’ মহাকাব্যত বিভিন্ন কাহিনীয়ে নিজৰ যথোচিত স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। কিন্তু ট্ৰেজেডিত বহুত কাহিনীযুক্ত বিষয়বস্তু সম্পূৰ্ণ নিৰাশজনক হৈ পৰে আৰু সন্তোষজনক নহয়। এউৰিপিদেছে হ’মাৰৰ অংশবিশেষ অৱলম্বন কৰি নাট কৰিছে; কিন্তু আন কোনো কোনো নাট্যকাৰে ‘ইলিয়াড’ৰ গোটেই কাহিনীটোক নাটৰূপ দি সফল হোৱা নাই। আয়ছখুলুছে নিজৰ কাহিনীৰ কেৱল অংশবিশেষক নাটকত ৰূপান্তৰিত কৰিছে; আন কিছুমান নাট্যকাৰে গোটেই কাহিনী নাট কৰি অকৃতকাৰ্য হৈছে। তেওঁলোক প্ৰতিযোগিতাত হাৰিছে।

৩৮ চোফোক্লেছ।

৩৯ এউৰিপিদেছ।

৪০ আয়ছখুলুছৰ ৰচিত; কিন্তু বিখ্যাত Prometheus Bound নহয়।

আগাখনৰ বিফলতাৰ এয়ে কাৰণ। বিপ্ৰতীপতা সৃষ্টিৰ বিষয়ত আৰু সৰল কাহিনী ৰচনাত এনে নাট্যকাৰসকলে আচৰিত কৌশল প্ৰদৰ্শন কৰিছে আৰু ট্ৰেজেডিয়ে সঞ্চাৰ কৰিব পৰা অনুভূতি উদ্বেক কৰিছে। ছিছুফুছৰ দৰে টেণ্ডৰ আৰু দুষ্ট মানুহে ঠগখোৱা আৰু সাহসী আৰু দুৰ্বৃত্তলোক পৰাজিত হোৱা দেখিলে ট্ৰেজিক আৱেদন ঘটে।

ক’ৰাহকো এজন ভাৱীয়া বুলি ধৰিব লাগে। ক’ৰাহ গোটেই নাটকৰ অঙ্গীভূত অংশ; ক’ৰাহে নাটকৰ ক্ৰিয়াতো ভাগ ল’ব। এউৰিপিদিছৰ নাটত অৱশ্যে ক’ৰাহৰ স্থান গৌণ। ক’ৰাহে ছফোক্লেছৰ নাটত পোৱা মৰ্যাদা ট্ৰেজেডিত দিব লাগে। পাছলৈ নাট্যকাৰবিলাকে গীতৰ লগত কাহিনীৰ সম্বন্ধ নোহোৱা কৰিলে, ক’ৰাহৰ গীত কেৱল বিৰতিৰ সময়ৰ গীত হৈ পৰিল। এই প্ৰথাৰ প্ৰথম প্ৰচলন কৰে আগাখনে। এখন নাটৰপৰা এটা অসংলগ্ন অংশ আনি অইন এখন নাটত সুমোৱা যেনে, বিৰতিৰ সময়ৰ গীতো তেনেকুৱাই। কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ কথা আলোচনা কৰা হ’ল, এতিয়া বাকী আছে শৈলী আৰু ৰচনাৰ মূলভাৱ (Thought)। ৰচনাৰ উদ্দেশ্য আমাৰ ভাষণবিদ্যা (art of rhetoric) সম্পৰ্কীয়-গ্ৰন্থত আলোচনা কৰা হৈছে, এই বিষয়টো প্ৰকৃততে ভাষণবিদ্যাৰ অন্তৰ্গত। কাব্যৰ চৰিত্ৰ সমূহৰ চিন্তা-অভিপ্ৰায় তেওঁলোকৰ উচ্চাৰিত ভাষাৰ যোগেদি প্ৰকাশ পায় চৰিত্ৰসমূহে যুক্তিৰ সহায়ত কোনো কথা প্ৰমাণ কৰা বা খণ্ডন কৰা, অনুভূতি (কৰুণা, ভয়, ক্ৰোধ প্ৰভৃতি) উদ্বেক কৰা, তেওঁলোকে অতিৰঞ্জন বা লঘুকৰণ কৰা কাৰ্যত। ভাষণবিদ্যাৰ নিয়ম অনুসৰি এই অনুভূতিবোৰ জাগ্ৰত কৰিব লাগিব। অভিনয় কৰোঁতে অভিনেতাই ভাষা নোহোৱাকৈয়ে মনৰ ভাব ব্যক্ত কৰে; ৰচন গাওঁতাই ভাষাৰ সহায়ত এই কাম কৰে। যদি ভাষাৰ ব্যৱহাৰ নোহোৱাকৈয়ে দৰ্শক-শ্ৰোতাৰ মনত আৱশ্যকীয় ভাব সঞ্চাৰ কৰিব পাৰি, তেন্তে ভাষণৰ আৱশ্যকতাই বা কি ?

কওঁতে ভাষাক যেনেদৰে ব্যৱহাৰ কৰা হয়, সেইটো আলোচনাৰ বিষয়। প্ৰাৰ্থনা আৰু আদেশৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে; পোনপটীয়া বাক্য আৰু সতৰ্কতাসূচক বাক্যৰো আৰু প্ৰশ্ন আৰু উত্তৰৰো পাৰ্থক্য ইত্যাদি। ভাষণবিদ্যা আৰু সেইবিষয়ে বিশেষজ্ঞসকলে এইবোৰ তত্ত্বৰ চিন্তা কৰিব। কবিয়ে এইবোৰ কথা জানে নে নেজানেই কোনেও নাচায়, তেওঁ কাব্যকলাহে বিচাৰ কৰে। ‘ক্ৰোধৰ কাহিনী গোৱা দেৱী’ —^{৪১} হ’মৰৰ কাব্য এই বাক্যৰে আৰম্ভ হৈছে। এনে বাক্যত সাধাৰণতে কোনো দোষ নেদেখে। কিন্তু প্ৰোতোগোৰাছে এই বাক্যত দোষ ধৰিছে; কিয়নো এইটো প্ৰাৰ্থনা নহৈ আদেশ হ’ল।

এনেবিলাক কথালৈ চকু নিদিয়াই ভাল। ই কাব্যকলাৰ ভিতৰুৱা কথা নহয়, অন্য বিদ্যাৰহে।

কাব্যৰ ভাষা (Diction)

কাব্যৰ ভাষা প্ৰসাদগুণবিশিষ্ট অথচ অসাধাৰণ হোৱাই উত্তম। ক্লিঅফন আৰু শ্বেনেছুছৰ কবিতাত সহজবোধ্য সাধাৰণ শব্দ আছে, কিন্তু ইয়াত বিশিষ্টতা নাই, গতিকে ইয়াক ওখ ঠাই দিব নোৱাৰি। আচহুৱা শব্দ, উপমা আৰু সাধাৰণতে ব্যৱহাৰ নোহোৱা আলঙ্কাৰিক বাক্যভঙ্গীয়ে ৰচনাক কাব্য-গুণ দিয়ে। কিন্তু দুৰ্বোধ্য সাঁথৰ হ’ব নালাগে। উপমা বা বাক্‌প্ৰতিভাৰ ব্যৱহাৰত সিদ্ধহস্ত হোৱাই আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা। ইয়াক কোনেও শিকাব নোৱাৰে, ই সহজাত প্ৰতিভা। বিভিন্নতা থকা বস্তুৰ মাজত সাদৃশ্যৰ আবিষ্কাৰ কৰাটোৱেই প্ৰতিভাৰ নিদৰ্শন।^{৪২}

৪১ ক্ৰোধৰ কাহিনী — Wrath of Achilles.

৪২ তুলনীয় : Wordsworth's Preface.

মহাকাব্য

ছন্দত ৰচনা কৰা বৰ্ণনাত্মক কাব্য (শ্ৰব্যকাব্য, দৃশ্যকাব্য নহয়) আৰু ট্ৰেজেডিৰ কেইবাটাও কথাত মিল আছে।

মহাকাব্যৰ কাহিনীৰ গঠন নাটকৰ দৰে এটা সমগ্ৰ, সম্পূৰ্ণ ক্ৰিয়াৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; তাৰ আদি, মধ্য আৰু শেষ থাকিব, আৰু কাহিনীৰ সকলো অংশৰ মাজত এটা জৈৱ ঐক্য থাকিব। এই সমগ্ৰ ৰচনাই পাঠকৰ মনত এটা বিশেষ আনন্দ ওপজাব লাগিব। আমাৰ পৰিচিত সাধাৰণ বুৰঞ্জীৰ লগত কাব্যৰ পাৰ্থক্য আছে। বুৰঞ্জীত মাত্ৰ এটা ঘটনাৰ কথাই নাথাকে, বুৰঞ্জীত এটা যুগৰ একাধিক ব্যক্তিৰ জীৱনৰ ঘটনা থাকে আৰু সেই বিভিন্ন ঘটনাবোৰৰ মাজত বিশেষ একো সম্বন্ধও নাথাকিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে ক’ব পাৰি — ছালামিছৰ ওচৰত হোৱা সমুদ্ৰযুদ্ধ আৰু ছিছিলাত কাৰ্থেজিনিয়ানবিলাকৰ লগত হোৱা ৰণ একে সময়তে ঘটিছিল। এই দুখন যুদ্ধৰ মাজত কোনো সম্বন্ধ নাথাকিবও পাৰে। সেইদৰে এটা ঘটনাৰ ঠিক পাছতে আন এটা ঘটনাৰ কথা বুৰঞ্জীত পোৱা যায়, কিন্তু সেই দুটাৰ কোনো প্ৰকাৰৰ সম্পৰ্ক নাথাকে। আমাৰ সৰহভাগ মহাকাব্যৰ ৰচকে কাব্য আৰু বুৰঞ্জীৰ এই পাৰ্থক্যটোৰ প্ৰতি মন নিদিয়।

আগেয়ে কৈ অহা কথাকে দোহাৰি ক’বলগীয়া হৈছে আন কবিসকলৰ তুলনাত হ’মৰৰ অতুলনীয় আৰু বিস্ময়কৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ কথা। হ’মৰে আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ট্ৰয়যুদ্ধৰ বৰ্ণনা কৰা নাই। তেওঁ নিশ্চয় বুজিছিল যে ট্ৰয়যুদ্ধৰ দীঘলীয়া কাহিনী একেলগে সামৰি ল’ব নোৱাৰি, তাত বিভিন্ন আৰু বিচিত্ৰ ঘটনা সোমাই আছে। গতিকে কবিয়ে গোটেই বৃহৎ কাহিনীৰ এটা অংশ বাছি লৈছে; যদিও আন আন সৰুসুৰা ঘটনা উপকাহিনীৰূপে সুমাই লৈছে; যেনে,

জাহাজৰ দীঘলীয়া তালিকা আৰু আন আন কাহিনী, যাতে শ্রোতা বা পাঠকৰ মনত একে ধৰণৰ কথা শুনি পঢ়ি আমনি নালাগে। হ'মাৰৰ বাহিৰে আন আন মহাকাব্যৰ কবিসকলে এজন ব্যক্তি বা এটা যুগৰ কথা, বা বহুঘটনায়ুক্ত এটা কাহিনী অৱলম্বন কৰি কাব্য ৰচনা কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে 'কুপ্ৰিয়া' (Cypria) আৰু ক্ষুদ্ৰ 'ইলিয়াডলৈ' আঙুলিয়াব পাৰি। ইয়াৰ ফলত এয়ে হ'ল যে 'ইলিয়াড' বা 'অডিছি'ৰপৰা এখন বা দুখন ট্ৰেজেডিৰহে সমল পাব পাৰি; কিন্তু 'কুপ্ৰিয়া'ই বহুত ট্ৰেজেডিৰ আৰু ক্ষুদ্ৰ 'ইলিয়াডে' আঠখনতকৈও অধিক নাটৰ বিষয়বস্তু যোগায়; যেনে অস্ত্ৰদান, ফিলকটিটিছ, নিওপটোলেমাছ, ইউৰিপুলোছ, মগনিয়াৰ, ইউলিছেছ, ট্ৰয়ৰ পতন, লকোনিয়াৰ মহিলা, ছিনন, ট্ৰয়ৰ তিৰোতা।

মহাকাব্যৰ শ্ৰেণী

ট্ৰেজেডিৰ দৰে মহাকাব্যৰো শ্ৰেণী আছে। মহাকাব্য সৰল হ'ব পাৰে, জটিলো হ'ব পাৰে, চৰিত্ৰ-প্ৰধান হ'ব পাৰে অথবা বিপদ-কষ্টৰ কথাও হ'ব পাৰে। মহাকাব্যত অৱশ্যে গান আৰু দৃশ্য নাথাকে। কিন্তু বিপ্ৰতীপতা, উদ্ঘাটন আৰু ৰচনাৰীতিও কাব্যোচিত; হ'মাৰৰ কাব্যতে প্ৰথমে এই উপাদানবিলাকৰ যথোচিত ব্যৱহাৰ দেখা যায়। তেওঁৰ দুয়ো মহাকাব্যই নিৰ্মাণৰীতিৰ ফালৰপৰা আদৰ্শ। 'ইলিয়াড'ৰ ঘটনা সৰল, অন্ততঃ বিপৰ্যয় অংশ; 'অডিছি'ৰ ঘটনা জটিল, ই চৰিত্ৰ-প্ৰধান। 'অডিছি'ত প্ৰত্যভিজ্ঞান বা উদ্ঘাটনৰ উদাহৰণ যথেষ্ট। আদৰ্শ আৰু ৰচনাৰীতিৰ ফালৰ পৰা এই দুই মহাকাব্যই আন সকলোকে চেৰ পেলাইছে।

আকাৰ আৰু ছন্দ

আয়তন (দৈৰ্ঘ্য) আৰু ছন্দৰ বিষয়ত মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডিৰ পাৰ্থক্য আছে। মহাকাব্যৰ আৰম্ভ আৰু শেষ, এই দুটাৰ সম্পৰ্ক যেন চকুৰ পৰা আঁতৰ নহয় (অৰ্থাৎ আৰম্ভৰপৰা শেষলৈকে যে এটা কাহিনী এই কথা মনত ৰাখিব পাৰি)। এই কথা আগতো কোৱা হৈছে। সেয়ে হ'ব পাৰে যদি মহাকাব্য^{৪৩} প্ৰাচীনকালৰ মহাকাব্যতকৈ আকাৰত চুটি হয় আৰু এটা বৈঠকত অভিনয় কৰিব পৰা ট্ৰেজেডিৰ সমান দীঘল হয়। মহাকাব্য দীঘল কৰিবলৈ সুযোগ আছে, আৰু সেই সুযোগ গ্ৰহণ কৰাও হয়। নাটক অভিনয় কৰোঁতে একেসময়তে ঘটি থকা ঘটনা একেলগে অভিনয় কৰি দেখুৱাব নোৱাৰি; মহাকাব্য বৰ্ণনাত্মক, গতিকে একেসময়ত ঘটা ভালেখিনি ঘটনা বৰ্ণাব পৰা যায়, যদিহে অসম্ভৱ নহয়। এনেক্ষেত্ৰত মহাকাব্যৰ আয়তন দীঘল হয়, লগতে তাৰ গৌৰৱ আৰু বৈচিত্ৰ্যও বাঢ়ে। ঘটনাৰ বিচিত্ৰতা নাথাকিলে ট্ৰেজেডিয়ে দৰ্শকক বিৰক্তি দিয়ে আৰু মঞ্চত সফলতা লাভ কৰিব নোৱাৰে।

মহাকাব্যৰ উপযোগী ছন্দ হিৰইক (Heroic) বা ষট্পদী বুলি অভিহিতৰপৰা সমৰ্থন পায়। কোনো কবিয়ে অইন ছন্দত মহাকাব্য ৰচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে অসম্ভৱ হ'ব, সি স্পষ্ট। এই হিৰইক ছন্দৰ গাভীৰ্য আছে; এই ছন্দৰ লগত আচহুৱা শব্দ আৰু ৰূপক সহজে খাপ খায়। সেই গুণেই মহাকাব্যত অচিনাকি শব্দ আৰু ৰূপকৰ ব্যৱহাৰ বেছি হয়। আয়াম্বিক আৰু ট্ৰোখী দুয়োটা ছন্দই গতিব্যঞ্জক — প্ৰথমটো কৰ্মজীৱনৰ বৰ্ণনাত, দ্বিতীয়টো নৃত্যৰ কাৰণে বিশেষ উপযোগী। বাৰেমিহলি ছন্দত ৰচনা কৰা খাৱৰমোনৰ মহাকাব্য অস্বাভাৱিক। 'হিৰইক' (Heroic) ছন্দ^{৪৪} বাহিৰে

৪৩ Rise of the Greek Epic --- Gilbert Murry

৪৪ Dactylic Hexameter ষট্পদী।

আন ছন্দত দীঘলীয়া বৰ্ণনাত্মক কাহিনী-কাব্য ৰচনা সেইগুণে কোনেও কেতিয়াও কৰা নাই। বৰ্ণনাত্মক কাব্যৰ বাহনস্বৰূপে কেনে ছন্দ বাছি ল'ব লাগে প্ৰকৃতিয়েই শিকাই দিয়ে।

হ'মাৰৰ প্ৰতিভা সকলো বিষয়তে আমি স্বীকাৰ কৰোঁ; তথাপি বিশেষকৈ এটা কাৰণত তেওঁৰ গৰিমা প্ৰকাশ পাইছে। মহাকাব্যৰ কবিসকলৰ ভিতৰত কেৱল তেৱেঁইহে কবিৰ নিজৰ অৱদানৰ সম্পৰ্কে সচেতন। কবিয়ে উত্তমপুৰুষত অতি অলপ কথাহে ক'ব; নিজে বৰ্ণনা কৰিলে অনুকৰণ কৰা নহয়। সৰহভাগ কবিয়ে সদায় নিজেই কথা কৈছে, অনুকাৰকৰূপে খুব কম কথাহে কেতিয়াবা কৰবাত কৈছে। হ'মাৰে কিন্তু চমু পাতনি দিয়েই কোনো পুৰুষ, স্ত্ৰী বা কোনো চৰিত্ৰ পাঠকৰ সন্মুখত উপস্থিত কৰি দিয়ে, এই সকলোৰে নিজৰ বৈশিষ্ট্য আছে — নিজৰ বিশেষ চৰিত্ৰ আছে।^{৪৫}

ট্ৰেজেডিত 'চমৎকাৰ' গুণ নিশ্চয় থাকিব লাগে। অৱশ্যে মহাকাব্যত 'অসম্ভৱ'ৰ প্ৰৱেশৰ বেছি সুবিধা, আৰু এই অসম্ভৱ 'চমৎকাৰ'ৰ ঘাই আহিলা। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল, মহাকাব্যত চৰিত্ৰবোৰ মঞ্চত দেখাৰ দৰে চকুৰ আগতে নেদেখি। 'ইলিয়াড' কাব্যত আখিল্লেছে (Achilles) হেকটোৰক পাছে পাছে খেদি যোৱাটো মঞ্চত দেখুৱালে হাঁহি উঠা হ'ব। কাব্যত এনে পৰিস্থিতি লক্ষ্যই কৰা নহয়। চমৎকাৰিতা আনন্দৰ এটা কাৰণ; আমি এটা ঘটনা আনৰ আগত বৰ্ণনা কৰোঁতে শুনোতাক আনন্দ দিয়াৰ উদ্দেশ্যত বহুত কথা অতিৰঞ্জিত কৰি কওঁ।

উত্তমৰূপে মনে পতা কথা সৃষ্টি কৰাৰ (fiction) বিদ্যা, অৰ্থাৎ মায়াজাল ৰচনা কৰা^{৪৬} কৌশল হ'মাৰে যিদৰে প্ৰদৰ্শন কৰিছে, আনে সিমান কৰিব পৰা নাই। 'ক' আছে বা ঘটিছে, 'খ' আছে বা ঘটিছে; মানুহে ভাবে যে 'খ' থাকিলে বা ঘটিলে 'ক'ও থাকিব; কিন্তু এইটো ভ্ৰম বা ভুল

৪৫ এই সম্পৰ্কত ৱৰ্ডছৱৰ্থে কোৱা কবি-প্ৰতিভাৰ কথা তুলনীয়।

৪৬ 'suspension of disbelief'

সিদ্ধান্ত। প্ৰথমটো মিছা, দ্বিতীয়টো সঁচা; এনেস্থলত দ্বিতীয়টোৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি প্ৰথমটো সত্য বুলিব নোৱাৰি। 'অডিছি'ত থকা স্নানদৃশ্য এনে ভ্ৰান্তি উৎপাদনৰ দৃষ্টান্ত।^{৪৭}

বিশ্বাস জন্মাব নোৱাৰা সম্ভৱ কথাতকৈ বিশ্বাস কৰিব পৰা অসম্ভৱ কথা মানুহে আদৰ কৰে। অসম্ভৱ কিছুমান কথাৰে এটা কাহিনী নিৰ্মাণ কৰা কদাপি অনুচিত। এনেকুৱা কথাই কাহিনীত ঠাই পাবই নালাগে; যদি তেনে কথা সুমাই লোৱাটো অনিবাৰ্য, তেনেহলে সেই ধৰণৰ কথা, কাহিনীৰ বাহিৰত ৰখাই শ্ৰেয়। উদাহৰণস্বৰূপে 'অদিপিউছ' নাটকত অদিপিউছে নাজানি লাইউছক হত্যা কৰাৰ কথা; 'এলেকট্ৰা' নাটকত পুথিয়ান খেলৰ কথা; নাইবা 'মুচিয়ান' নাটকত মুচিয়ালৈকে আহোঁতে গোটেই বাটটোত এষাৰ কথা নোকোৱা এটা মানুহ। এনেবোৰ কথা ভৰাই নিদিয়া হ'লে কাহিনী ধমনা হ'লহেতেন বুলি ক'লে হাস্যাস্পদ হ'ব।

এনে ধৰণৰ কাহিনী দিয়াটোৱেই অনুচিত। কোনোৱে যদি এনে কাহিনী ৰচনা কৰি বিশ্বাসযোগ্যও কৰিব পাৰে, তথাপি তেওঁৰ কাহিনী অস্বাভাৱিক হয় আৰু কলা-বিচাৰতো দোষী হয়। হ'মাৰৰ 'অডিছি' সাধাৰণ কবিৰ হাতত পৰা হ'লে ওদেছেউছ জাহাজৰ পৰা বামলৈ অহা ঘটনাটোৱেই পাঠকে সহ্য নকৰিলেহেঁতেন।^{৪৮} হ'মাৰৰ কাব্যৰ আন আন গুণবোৰেহে এই দোষ ঢাকিছে।

৪৭ ওদেছেউছে পেনেলোপীক কৈছে — "মই ক্ৰীটৰ অধিবাসী, অসময়ত ওদেছেউছক দেখিছিলোঁ।" ওদেছেউছৰ পিদ্ধা-উৰা আৰু তেওঁৰ লগৰীয়াবিলাকৰো বৰ্ণনা দিলে। তেতিয়া পেনেলোপীয়ে ভাবিলে, বৰ্ণনাবোৰ মিলি গৈছে যেতিয়া বৰ্ণনাকৰীয়ে ওদেছেউছক নিশ্চয় লগ পাইছিল।

৪৮ ওদেছেউছ জাহাজত আহি ইয়াকা পোৱাৰ সময়ত তেওঁ দোৰোৰ টোপনিত লালকাল। নাবিকবিলাকে তেওঁক সেই অৱস্থাত দাঙি লৈ গৈ বামলৈ তুলিলে। আৰিষ্টটলে এইটো কথাও বিশ্বাসৰ অযোগ্য বুলি ভাবিছে।

কাব্যৰ য'ত ক্ৰিয়াৰ গতি ধীৰ, আৰু য'ত চৰিত্ৰ বা কোনো চিন্তা আৰু আদৰ্শৰ প্ৰকাশ নাই, তাতেহে ভাষাৰ সম্পদৰ প্ৰদৰ্শন হ'ব পাৰে। য'ত চৰিত্ৰ বা ভাবত গুৰুত্ব দিব লাগে তাত বাক্য-বিস্তাৰে বাধাহে দিয়ে।

সমস্যা আৰু সমাধান

চিত্ৰশিল্পী বা আন অনুকৰণকাৰী শিল্পীৰ দৰেই কবিও 'শিল্পী'। কবিয়ে তিনিপ্ৰকাৰে বিষয়-বস্তুৰ ৰূপ দিয়ে — বস্তুটো অতীত বা বৰ্তমানত যেনে আছিল বা আছে — তেনেকৈ ৰূপ দি, সেই সম্বন্ধে মানুহে যি ভাবে সেইদৰে, কিম্বা যেনে হোৱা উচিত তেনেকৈ। কবিয়ে ভাষাৰ সহায়ত এই কৰ্ম সম্পাদন কৰে। কবিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাত অপ্ৰচলিত আচহুৱা কথাও সোমাব পাৰে, ৰূপকাশ্ৰয়ী ভাষাও থাকিব পাৰে। কবিয়ে ভাষাক ইচ্ছামতে সাল-সলনিও কৰিব পাৰে। কবি বহুত পৰিমাণে নিৰঙ্কুশ। ৰাজনীতি বা সামাজিক কাৰ্যত কবিতা বা সাহিত্য বা আন শিল্পৰো বিশুদ্ধতাৰ মানদণ্ড একে নহয়, এই কথাও মন কৰিবলগীয়া।

কাব্যশিল্পত দুই প্ৰকাৰৰ ত্ৰুটি ঘটা সম্ভৱ, এটা পোনপটীয়া বা ইচ্ছাকৃত, আনটো আকস্মিক। কবিয়ে যদি শুদ্ধকৈ কোনো বিষয় বৰ্ণনা কৰিবলৈ যাওঁতে নিজৰ প্ৰকাশিকা শক্তিৰ দুৰ্বলতাৰ গুণত ভুল কৰে, তেন্তে সেইটোৱে তেওঁৰ শিল্পশক্তিৰ অভাৱ বুজায়। এটা ঘোঁৰাই যদি একেলগে সোঁফালৰ দুইটা ঠেং দাঙি থকা বুলি দেখুউৱা হয়, তেন্তে সেইটো বৈজ্ঞানিক ভুল বুলি ক'ব লাগিব। ইয়াৰপৰা শিল্পীৰ বিশেষ জ্ঞানৰ (চিকিৎসাবিদ্যা বা তেনে আন কোনো বিদ্যাৰ) অভাৱ আছে বুলি ধৰিব পাৰি। এনে বিশ্বাস

কৰিব নোৱৰা কথা কবিৰ বৰ্ণনাত পালে তাক কবিৰ প্ৰকৃত কলাজ্ঞানহীনতা বুলি ধৰিব নোৱাৰি। দোষৰ বিৰুদ্ধে অভিযোগ বিচাৰ কৰাৰ কালত এইবোৰ কথা মনত ৰাখিব লাগিব।

এতিয়া কাব্যশিল্পৰ সমালোচনাৰ কথালৈ অহা যাওক। কোনো বস্তুৰ বৰ্ণনা কৰোঁতে অসম্ভৱ কথা থকাটো এটা অপৰাধ। কিন্তু এনে বৰ্ণনাৰপৰা যদি কাব্যৰ ঘাই উদ্দেশ্য সিদ্ধি হয়, তেতিয়া ইয়াক দোষ বুলি ধৰিব নোৱাৰি (এই উদ্দেশ্যৰ কথা আগেয়ে কোৱাৰ মতে)। এনে অসম্ভৱ বৰ্ণনাৰপৰাও কাব্যৰ কোনো এটা অংশৰ আৱেদন গুৰু হয়। হেক্টৰৰ পাছে পাছে খেদি যোৱাটোও ইয়াৰ এটা উদাহৰণ। ভুলৰ পৰা হাত সাৰিও যদি কাব্যৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হয় তেন্তে এনে ধৰণৰ ভুল একেবাৰে নথকাই শ্ৰেয়।

এজন চিত্ৰকৰে মাইকী পহুৰ শিং নাথাকে বুলি নাজানিব পাৰে। সেইটো সিমান দোষৰ কথা নহ'ব। কিন্তু তেওঁ যদি পহুৰ আগগুৰি নোহোৱা দুৰ্বোধ্য ছবি আঁকে সেইটোহে অধিক দোষৰ কথা হ'ব।

কোনো কবিৰ বৰ্ণনা প্ৰকৃত তথ্যানুযায়ী নহয় বুলি সমালোচনা কৰিব পাৰি। তাৰ উত্তৰত হফোক্লেছ আৰু এউৰিপিদিছৰ ৰচনাৰ আদৰ্শলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। প্ৰথমজনে কৈছিল, মানুহ যেনে হোৱা উচিত তেওঁ তেনেভাৱে মানুহৰ চিত্ৰ আঁকিছে। দ্বিতীয়জনে মানুহ যেনে দেখিছিল তেনেকৈ আঁকিছিল। যদি এই দুইপ্ৰকাৰৰ কোনো এটাও নহয়, তেতিয়া কবিয়ে ক'ব সৰ্বসাধাৰণৰ মতানুসৰি কৰা হৈছে — উদাহৰণস্বৰূপে দেৱদেৱীৰ বিষয়ত প্ৰচলিত গল্প। জেনোফানেছে^{৪৯} কয় যে দেৱতাসকলৰ বিষয়ে জনসমাজত চলি থকা গল্পবোৰ সঁচাও নহয়, কোৱাৰ উপযুক্তও নহয়; কিন্তু যি কালত প্ৰচাৰিত হৈছিল, তেতিয়া সত্য। উদাহৰণস্বৰূপে হ'মাৰৰ অস্ত্ৰশস্ত্ৰৰ বৰ্ণনাত

৪৯ জেনোফানেছ — কবি, দাৰ্শনিক; তেওঁ হ'মাৰৰ দেৱতাৰ বৰ্ণনাৰ সমালোচনা কৰিছিল।

আছে, “যাঠীবোৰ মাটিত পোন হৈ বৈ আছিল, জোঙা আগটো ওপৰমূৰা”।^{৫০} সেই কালত যাঠী তেনেকৈ মাটিত তলডোখৰ পুতি থিয় কৰি থয়। ইলুৰিয়াত এতিয়াও এই নিয়ম।

কাব্যত চৰিত্ৰই কোৱা বা কৰা কোনো কথা নীতিৰ (moral) ফালৰপৰা সৎ নে অসৎ সেইটো এটা প্ৰশ্ন। সেই কথাটো ওপৰে ওপৰে দেখিয়েই তাৰ ওপৰত ৰায় দিয়া ঠিক নহয়; সেই কথা কোনে কৈছে বা কৰিছে, কাক কৈছে, কি প্ৰসঙ্গত কি উদ্দেশ্যে কৈছে বা কৰিছে এইবোৰ কথাবোৰ বিচাৰ কৰিব লাগিব। সবাতকৈ ডাঙৰ কথা, সেই কাম বা কথাৰ পৰা বৃহত্তৰ মঙ্গল স্থাপন হ’বনে বৃহত্তৰ অমঙ্গল হ’ব এইটো বিবেচনা কৰিব লাগিব। কবিয়ে আচহুৱা বা সৰ্বসাধাৰণে বুজি নোপোৱা ভাষা ব্যৱহাৰ কৰে, আলঙ্কাৰিক অৰ্থতো ব্যৱহাৰ কৰে। উচ্চাৰণৰ ভঙ্গীয়েও শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ বুজাত সহায় কৰে। বিৰতি চিহ্ন ব্যৱহাৰৰ দ্বাৰাও বাক্যৰ প্ৰকৃত অৰ্থৰ প্ৰকাশ হয়। কিছুমান শব্দ দ্ব্যৰ্থক; এই কথা জানিলেও শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ ধৰিব পাৰি। কোনো শব্দ জনসমাজত কি অৰ্থত ব্যৱহাৰ হয়, তাক জানিলেও শব্দৰ অৰ্থ বুজাত সহায় হয়। দেখাত বিৰোধী যেন লগা শব্দও বিচাৰ কৰি চালে প্ৰকৃত অৰ্থত কবিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়।

সাধাৰণতে কবলৈ গ’লে কাব্যত থকা অসম্ভৱ কথা ন্যায্যসঙ্গত বুলি ধৰিব পাৰি যদিহে তাৰদ্বাৰা কাব্যৰ চাহিদা পূৰণ হয়, মানৱৰ শ্ৰেয়ত্ব লাভত সহায় কৰে কিম্বা ৰাইজে গ্ৰহণ কৰে। কাব্যত প্ৰত্যয় জনাব নোৱৰা সম্ভৱতকৈ প্ৰত্যয় জনাবপৰা অসম্ভৱো ভাল। জেউখিছে যিবিলাক মানুহৰ ছবি আঁকিছিল সেইবোৰ মানুহ বাস্তৱ জীৱনত পোৱা অসম্ভৱ, তেনে লোকৰ চিত্ৰ নঅঁকাই উচিত। শিল্পীৰ নিজৰ ৰচনা তেওঁৰ আগত দেখি থকা বিষয়টোতকৈ উচ্চতৰ হ’ব লাগে।

৫০ ‘ইলিয়াড’ ১০/১৫২

সমাজত প্ৰচলিত মতৰ লগত মিলা বুলি বা প্ৰকৃততে অসম্ভৱ হ’ব নোৱাৰে বুলিয়েই অসম্ভৱ কথাকো সমৰ্থন কৰা হয়, কিয়নো অসম্ভৱ কথাও সম্ভৱ হয় আৰু সম্ভৱটোও অসম্ভৱ হয়।

প্ৰতিপক্ষৰ লগত তৰ্ক কৰোঁতে যিদৰে তেওঁৰ যুক্তি খণ্ডন কৰা হয়, সেইদৰেই কবিৰ ভাষা-সম্বন্ধত কৰা অভিযোগো তন্নতন্নকৈ বিচাৰ কৰিব লাগে। কবিয়ে একে শব্দ একে অৰ্থত অনুৰূপ প্ৰসঙ্গত ব্যৱহাৰ কৰিছেনে নাই, তাক নিৰপেক্ষভাবে সুবিচাৰকে চোৱাদি চাইহে কবিক দোষিব লাগে। কাহিনীৰ অসঙ্গতি আৰু বিকৃতি দাঙি ধৰা দোষণীয়, যেতিয়া কাব্যকলাৰ উদ্দেশ্যত ই সহায় নকৰে। এউৰিপিদিছিৰ ‘মেদিয়া’ নাটত আয়গেউছৰ প্ৰৱেশ আৰু ‘ওৰেছটেছ’ নাটত মেলেনাউছৰ দৰে^{৫১} অতি নীচ চৰিত্ৰৰ সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি।

চমুকৈ কবলৈ গ’লে, সমালোচকৰ আপত্তি পাচোঁটাত পৰেগৈ — অসম্ভৱ কাহিনী বা চৰিত্ৰ, অসম্ভাৱিক, সমাজৰ নৈতিক অমঙ্গলকৰ, আত্মবিৰোধী আৰু বৈজ্ঞানিক (technical) ভুল।^{৫২} কাব্যত পাব পৰা এই দোষবিলাকৰ সম্পৰ্কে তোলা আপত্তিৰ উত্তৰ ওপৰৰ বাৰটা আলোচনাত বিচাৰিলে পাব।

মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডি

মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডিৰ ভিতৰত কোনটো উন্নত অনুকৃতি, এই প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে। কোনো শিল্প সৰহীয়া অনুন্নত ৰুচিৰ লোকৰ প্ৰিয় হয়, কোনো শিল্প তাকৰীয়া উন্নত বা সংস্কৃত ৰুচিৰ লোকৰ প্ৰিয় হয়। এইটো

৫১ মানুহ আমি নহওঁ, গৰু; মানুহ আমি, নহওঁ গৰু।

৫২ ‘শিবেতৰক্ষতয়ে’ — কাব্যপ্ৰকাশ।

৫৩ তুলনীয়। (?)

৫৪ Mathematical critics are the pests of poetry.

মানি ল'লে ক'ব লাগিব যে ইতৰলোকক সন্তোষ দিব পৰা অনুকৃতি (Art) তলখাপৰ। ভাৰৱীয়াবিলাকে (নাটৰ ক্ষেত্ৰত) ভাবে, তেওঁলোকে নিজে কিছু অৰিহণা যোগ নিদিলে শ্ৰোতা বা দৰ্শকে কাব্যৰ মৰ্ম নাপাব। আধা খুন্দা বাঁহীবাদক ৰঙ্গমঞ্চত ঘূৰি ফুৰে, ক'ৰাহৰ অধিকাৰীক (প্ৰধান) তেওঁ বৰ আমনি কৰি থাকে। পূৰ্বৱৰ্তী অভিনেতাসকলৰ চকুত পৰৱৰ্তী অভিনেতাসকল যেনেকুৱা, ট্ৰেজেডিকো সেই চকুৰে চোৱা হয়। পৰৱৰ্তীকালৰ কাল্পিপিদেহক পূৰ্বৱৰ্তী মুনিহুকুছে 'বান্দৰ' আখ্যা দিছিল, কিয়নো পৰৱৰ্তীজনে অভিনয়ৰ নাটকীয় সীমা অতিক্ৰম কৰি গৈছিল। পিনদাৰুছৰ অভিনয় সম্বন্ধেও সমালোচকে তেনে মন্তব্যকে কৰিছিল। পৰৱৰ্তী অভিনেতাৰ লগত পূৰ্বৱৰ্তী অভিনেতাৰ যি সম্বন্ধ, ট্ৰেজেডিৰ লগত মহাকাব্যৰ সম্পৰ্কও তেনেকুৱাই। মহাকাব্যৰ শ্ৰোতা সন্ত, সুৰুচিসম্পন্ন ব্যক্তি; ট্ৰেজেডিৰ দৰ্শক হ'ল অসংস্কৃত ৰুচিৰ জনসাধাৰণ। শিক্ষিত লোকে অঙ্গৰ আশ্ৰয় নিবিচাৰে; জনসাধাৰণে বাহ্যিক প্ৰদৰ্শনী বিচাৰে। ট্ৰেজেডি যদি নিম্নৰুচিযুক্ত লোকৰ শিল্প, তেন্তে নিশ্চয় ই মহাকাব্যতকৈ তলখাপৰ হ'ব লাগিব।

ইয়াৰ উত্তৰত দুটা কথা ক'ব লাগিব। প্ৰথম, সমালোচকৰ আপত্তি আচলতে নাটকৰ বিৰুদ্ধে নহয়, কুশীলৱৰ বিৰুদ্ধেহে। অভিনয় কৰোঁতে যদি অভিনেতা স্বাভাৱিক সীমা অতিক্ৰম কৰি যায়, তেন্তে ট্ৰেজেডিৰ সেইটো দোষ নহয়। মহাকাব্যৰ আবৃত্তি বা গান কৰোঁতেও এই দোষ^{৫৫} ঘটিব পাৰে; যেনে ছোছিষ্টোটোছ^{৫৬}ৰ ক্ষেত্ৰত কিংবা স্লাছিথেওছৰ গানৰ প্ৰতিযোগিতাত। আৰু এটা কথা, নৃত্য বুলিলেই অঙ্গী-ভঙ্গী থাকিব; নৃত্যক নিন্দা নকৰোঁ, কিন্তু ৰুচি বিগৰ্হিত হ'লেহে নিন্দনীয় হয়।

৫৫ অঙ্গিভঙ্গীৰ আতিশয্য।

৫৬ এজন কাব্যগায়ক, চাৰণ।

কাল্পিপিদিছৰ বিৰুদ্ধে অভিযোগ আছিল এইটোৱেই। বৰ্তমান কালতো অনেকৰ বিৰুদ্ধে এটা অভিযোগ যে তেওঁলোকৰ স্ত্ৰীচৰিত্ৰৰ অভিনয়ত ভদ্ৰমহিলাৰ চৰিত্ৰ ওলাই নপৰে। মহাকাব্যৰ ৰস যিদৰে পাঠকৰপৰাই পাব পাৰি সেইদৰে অভিনয় বা অঙ্গসঞ্চালনৰ সহায় নোহোৱাকৈয়ো ট্ৰেজেডিৰ মৰ্ম বুজাব পাৰি। নাটক এখন পাঠ কৰিলেই তাৰ ৰস সেৱন কৰিব পাৰি। সেইগুণে কেৱল অভিনেতাৰ অভিনয়ৰ পৰা ওপজা দোষৰ কাৰণেই ট্ৰেজেডিৰ উৎকৃষ্টতা নুই কৰিব নোৱাৰি। অভিনেতাৰ দুৰ্বলতা ট্ৰেজেডিৰ দোষ নহয়।

দ্বিতীয়, মনত ৰাখিব লাগিব যে ট্ৰেজেডিতো মহাকাব্যত থকা সকলো উপাদানেই আছে, আনকি 'হিৰইক' ছন্দৰ^{৫৭} ব্যৱহাৰো ৰীতিবিৰোধী নহয়। তদুপৰি ট্ৰেজেডিত অতিৰিক্ত দুটা উপাদান আছে — সঙ্গীত আৰু দৃশ্য (spectacle)। সঙ্গীত থকাটো ট্ৰেজেডিৰ বিশেষ আকৰ্ষণ। মহাকাব্য পঢ়ি যি ৰস আশ্বাদন কৰিব পাৰি, ট্ৰেজেডি পঢ়ি বা ইয়াৰ অভিনয় দেখি সেই আনন্দ পাব পাৰি। মহাকাব্য দীঘলীয়া হোৱা গুণে পাঠকৰ ওপৰত ইয়াৰ ক্ৰিয়া বহু সময়ৰ মূৰতহে দেখা দিয়ে; ট্ৰেজেডিৰ ক্ৰিয়া ঘনীভূত আৰু অধিক শক্তিশালী আৰু মৰ্মস্পৰ্শী। ছফোক্লেছৰ 'অডিপিউছ' নাটখন যদি 'ইলিয়াড'ৰ সমান দীঘল হয়, তেন্তে কি অৱস্থা হ'ব, তাক ভাবি চাবলগীয়া। মহাকাব্যৰ গঠনৰ ঐক্য ঢিলা। এক মহাকাব্যত অনেক ট্ৰেজেডিৰ বিষয়-বস্তু থাকে। মহাকাব্য ৰচয়িতাই যদি মাত্ৰ এটা কাহিনীহে লয়, তেতিয়া অতি চুটি চুটি যেন লাগিব; অতি দীঘল হ'লেও পনীয়া আৰু সেৰেকা লাগিব।

মহাকাব্যৰ ঐক্য ট্ৰেজেডিতকৈ কম বুলি কওঁতে মই ইয়াকেহে বুজাইছোঁ যে 'ইলিয়াড' আৰু 'অডিছি'ৰ দৰে মহাকাব্যত ভালেমান স্বয়ংসম্পূৰ্ণ উপকাহিনী থাকিলেও গঠনৰ বিষয়ত দুয়োখনেই যথাসম্ভৱ সম্পূৰ্ণ আৰু দোষমুক্ত আৰু ক্ৰিয়াও (action) এটা মাত্ৰ।

৫৭ মহাকাব্যৰ সাধাৰণ ছন্দ : Dactylic hexameter.

এইবিলাক বিষয়ত যদি ট্ৰেজেডি মহাকাব্যতকৈ উন্নত আৰু ইয়াত কাব্যিক আৱেদনো বেছি উন্নত, তেন্তে ট্ৰেজেডিৰ ঠাই মহাকাব্যতকৈ ওপৰত। দুয়োবিধ ৰচনাই অৱশ্যে সাধাৰণ আনন্দ নহয়, আমি উল্লেখ কৰি অহা বিশেষ আনন্দ দিব পাৰিব লাগে।

পৰিশিষ্ট

ব্যক্তি, গ্ৰন্থ আৰু চৰিত্ৰৰ নাম

আয়ছখুলোছ — Aeschylus	ওৰেছ্‌টেছ — Orestes
আখিল্লেউছ — Achilles	কেন্‌তাউৰ — Centaur
আগাথোন — Agathon	ক্লুতামেনেষ্ট্ৰা — Clytemnestra
আন্টিগোনে — Antigone	খাইৰেমোন — Charemon
আপোল্লোন — Apollo	তিমোথেউছ — Timotheus
আৰিস্তোফানেছ — Aristophanes	তেৰেউছ — Tereus
ইফিগেনেইয়া — Iphigeneia	দিওনুছিওছ — Dionysus
ইলিয়াড্ — Iliad	প্ৰোমেথেউছ — Prometheus
এউৰিপিদেছ — Euripides	প্লাতোন — Plato
এম্পেদোক্লেছ — Empedocles	মেদেইয়া — Medea
এলেকট্ৰা — Electra	ছোফোক্লেছ — Sophocles
অডিপিউছ, অডিপুছ — Oedipus	স্কুল্লে — Scylla
ওদুছছেইআ — Odyssey	

নিৰ্ভুল,

আটক-ধুনীয়া

মুদ্রণেৰে,

অসমৰ পুথি জগতৰ

কণিষ্ঠ প্রতিষ্ঠান -



বিদ্যার্থী

ডাক - ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয় চৌহদ,

ডিব্ৰুগড় - ৭৮৬ ০০৪

© ২০৭০০৭০

প্রথম নিবেদন :

- (১) সাহিত্যাচার্য যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাৰ - আৰিষ্টটলৰ কাব্যজিজ্ঞাসা।
- (২) কবীন ফুকনৰ - এনেকৈয়ে দিন এনেকৈয়ে বাতি।

প্রস্তাবিত গ্রন্থ :

- ১। সাহিত্যাচার্য যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাৰ কবিতাবলী।
- ২। ড০ হীৰেন গোহাঁইৰ ছোভিয়েট ইউনিয়ন সম্পৰ্কে গ্রন্থ।

